



LE STATUAIRE

JEAN-ANTOINE HOUDON

ET SON ÉPOQUE

LE STATUAIRE

JEAN-ANTOINE HOUDON

ET SON ÉPOQUE

(1741-1828)

EN TROIS VOLUMES

PAR

Georges GIACOMETTI
SCULPTEUR
EXPERT JURÉ PRÈS LES TRIBUNAUX

« Vitam impendere vero »

TOME III

(SUITE DU CATALOGUE
BUSTES ET TRAVAUX DIVERS — STATUES ET STATUETTES)

LIBRAIRIE : JEAN SCHEMIT, 52, RUE LAFFITTE

JOUVE & Cie, ÉDITEURS
PARIS — 15, RUE RACINE, 15 — PARIS

1919

CATALOGUE COMPLET

(DESCRIPTIF ET ANALYTIQUE)

DES BUSTES LÉGENDAIRES
ALLÉGORIQUES
DE GENRE, OU D'INCONNUS

ŒUVRES DIVERSES

MONUMENTS FUNÉRAIRES, ANIMAUX
SUJETS DÉCORATIFS
ÉTUDES, MAQUETTES, ETC., ETC.

BUSTES LÉGENDAIRES, ALLÉGORIQUES, DE GENRE OU D'INCONNUS

A

ALEXANDRE (buste : marbre). — Au Salon de 1783, entre autres bustes en marbre, Houdon exposait celui d'Alexandre : n° 239, *Alexandre, pour le roi de Pologne.* Aucune mention spéciale, sauf sa destination, n'accompagne cette œuvre au catalogue. Compris simplement dans la série des bustes en marbre envoyés par l'artiste à ce Salon, il est assez malaisé de dire ce qu'il était au juste car l'on en ignore jusqu'à présent la destinée. Il devait, très certainement, représenter Alexandre le Grand et être traité, soit dans le goût antique, soit dans la donnée de l'interprétation en faveur au XVIIe siècle, [dont Puget fut un des promoteurs les plus fameux], et qui, malgré des tendances artistiques, très différentes, à un siècle de distance, n'en subsistait pas moins encore dans la représentation des personnages historiques de l'antiquité.

La désignation marquant que ce buste était fait pour le roi de Pologne, indiquerait qu'il s'agissait de Stanislas II (Poniatowski). On sait combien les dernières années de règne de ce souverain furent troublées, donc si le buste ne fut conservé dans quelque palais officiel de la couronne de Pologne, on pourrait peut-être,

un jour ou l'autre, le découvrir dans une des nombreuses résidences des princes de la famille Poniatowski.

ALEXANDRE LE GRAND (médaillon). — Exposé sous le n° 283 du catalogue du Salon de l'année 1771, et ainsi désigné : « *La tête d'Alexandre. Médaillon plus grand que le naturel pour faire pendant à une tête antique de Minerve de même grandeur et de même relief* ».
Objet très vraisemblablement de la commande d'un amateur, resté inconnu ; on ignore la destinée de cette imitation d'antique faite par Houdon, fait qui est à regretter, car il eut été intéressant de connaître par une œuvre, se rattachant encore, au très proche séjour du sculpteur à Rome, l'enseignement direct que l'art antique avait pu apporter au jeune artiste. Et l'obligation où il se trouvait en la circonstance de donner un pendant à une œuvre antique, le mettait d'autant mieux en posture, pour faire montre en toute liberté du fruit de ses études de l'art grec et romain.

APOLLON (médaillon : marbre). — Au Salon de 1781, sous le n° 263, Houdon exposait « *Médaillon en plâtre, représentant la tête du soleil* ». On sait que cette même année l'artiste exécutait en marbre, un médaillon d'Apollon, pour le prince de Holstein-Gottorps; ne semble-t-il pas tout naturel de voir dans le médaillon représentant la tête du soleil et exposé sous le numéro 263 du Salon de cette même année, le modèle du marbre exécuté à la même date? Ce médaillon en marbre était sans doute appelé à faire pendant avec un médaillon de Minerve, que le sculpteur avait exécuté pour le même seigneur et qu'il avait exposé au Salon de 1777, sous le n° 151 du catalogue.

B

BAISERS (les). — *Le Baiser donné. Le Baiser rendu* (Bustes groupés : matières diverses. — Je crois inutile de donner une description détaillée de ces bustes archi-connus, représentant l'un : un jeune homme, à la coiffure ceinte d'un ruban, dans le goût des jeunes héros grecs, penché sur une jeune femme s'appuyant contre son torse et imprimant amoureusement ses lèvres sur celles de l'aimée ; des roses et autres fleurs, dignes enjolivements de l'amour, enguirlandent les jeunes amants ; et l'autre : dans lequel les protagonistes de la scène sont un faune et une faunesse. De nombreuses reproductions de l'époque — pour ne pas parler des épreuves modernes — en bronze, en marbre, en terre-cuite, et même des réductions dans ces diverses matières ont perpétué le charme de ces deux sujets.

Un de ces groupes aurait été exécuté pour le duc de Chartres.

Pour ce qui est des différents exemplaires, on en signale la présence en diverses ventes. A la vente, Houdon, en 1795, figurait une terre-cuite ; à celle de M. de Saint-Martin, le 7 mai 1806, un de ces groupes en bronze doré, était adjugé 300 francs.

Collection Mulbacher. — Enfin plus proche de nous, en mai 1899, à la vente Mulbacher, se trouvaient les deux groupes en marbre : *le Baiser donné* signé « *Houdon fecit 1778* » ; et *le Baiser rendu* signé « *Houdon fecit 1780* ». Si mes souvenirs ne me trompent, ces deux bustes furent vendus *sans garantie* de l'expert, et adjugés pour la somme de 63.000 francs.

Collection Pierpont Morgan, New-York. — Ces deux exemplaires sont passés en Amérique et ont été augmenter les riches collections Pierpont Morgan.

M. Stanislas Lami dans son Dictionnaire de la sculpture française, à l'article Houdon a rapporté, d'après le « *Bulletin de la Société de l'Art français*, 1908, p. 33 » l'offre qui avait été faite d'un exemplaire du « Baiser donné » à l'Administration du Louvre en 1843 ; « ... il « était alors en possession d'un M. Bergerat, qui en de- « mandait 1000 francs. Cette acquisition fut combattue « par le conservateur des Antiques, Dubois, qui écrivit « à ce sujet :

« La date de 1774, qui se lit sur cette sculpture, vous « dira, Monsieur le Directeur, à quel style énervé appar- « tient cette œuvre passablement lubrique et combien « peu elle paraît digne de figurer dans les collections du « Roi ».

Ce fait est malheureusement vrai ; le Louvre n'acheta pas le marbre en question, il resta dans la famille et vers la fin de l'année 1913, il se trouvait à Paris chez Mlle S... et Cie, antiquaires, chargés de le vendre.

J'ai eu occasion de l'examiner minutieusement, c'était un bel exemplaire, un peu plus petit que nature (environ trois quarts de proportion). Le marbre était soigneusement traité, et s'il n'accusait toutes les précieuses qualités du maître, dans les accents et finesses du modelé, c'était, tout au moins, un très appréciable ouvrage d'atelier, de plus il était pris dans un bloc de Scravezza, marbre que le maître affectionna tout particulièrement et dont il fit un usage presque constant, sans doute à cause des belles qualités qu'il offre dans le travail statuaire ; compacité moléculaire plus douce, opacité plus accentuée que dans le Carrare, partant plus de perfection dans le modelé des chairs et de tenue dans les grands plans concourant au drapé.

Il y a une quinzaine d'années M. Duval, très proche descendant de Houdon, nous certifia à Gandouin et à moi [lorsque j'écrivais la brochure *Quelques notes sur*

J. A. Houdon, que Gandouin signa seul, comme je l'ai dit] que ces bustes connus sous le nom des Baisers, n'étaient point de son aïeul mais de Clodion. Je n'ai pu encore établir ce qu'il y avait de fondé, dans l'opinion de M. Duval, opinion qui subsiste, d'ailleurs, encore chez les descendants de Houdon. Mais, si on fait état de cette assertion, n'y aurait-il pas lieu d'établir une corrélation avec certains agissements dont l'artiste fut victime, et qu'il a entendu stigmatiser, lorsqu'il écrivait au cours de son mémoire du 20 vendémiaire (11 octobre an III)... « Que malgré les lois sous l'ancien ré-
« gime, on a surmoulé constamment mes ouvrages, on
« les a défigurés en y *mettant mon nom*, que d'autres
« encore moins honnêtes les copiaient tout simplement
« en y mettant le leur ; que maintenant au mépris des
« décrets formels de la Convention, en faveur des Arts
« et des propriétés on continue à les vendre, à les
« exposer, à les promener publiquement et à me frustrer
« ainsi de mon labeur, etc, ».

Quoi qu'il en soit de l'opinion de M. Duval, ou des déductions que l'on puisse tirer des lettres de Houdon, il convient, avant que la preuve contraire ne soit dûment faite, de retenir ces bustes groupés comme étant de Houdon, car s'ils n'ajoutent à la gloire de l'éminent sculpteur, ils ne sauraient en tout cas la diminuer en rien. Cependant le fait que Houdon faisait figurer, un exemplaire, en terre cuite, de ses Baisers, dans la vente de ses propres œuvres, qu'il organisait en 1795, apporte un argument de singulière puissance pour infirmer l'opinion de M. Duval est des autres membres de la famille de l'artiste, niant à ces deux bustes le caractère authentique d'œuvres exécutées par leur grand ancêtre.

La seule œuvre qui pourrait faire songer un instant à une exposition des Baisers en un des Salons, auxquels le maître prit part, serait la mention suivante au catalogue

du Salon de 1791 (1) : *Deux têtes groupées ;* mais aucune désignation de matière, aucun détail ne nous offre la possibilité d'y reconnaître de manière effective *le Baiser donné* ou *le Baiser rendu.*

Collection David-Veil (marbre). — Le marbre dont j'ai parlé plus haut, et ayant, appartenu à M. Bergerat, a été acheté, [vers l'époque où je le vis moi-même], par M. David-Veil, dans les collections duquel il est allé retrouver d'autres œuvres de Houdon.

Collection de M. le comte de Saint-Léon (buste : plâtre). — Le comte de Saint-Léon, à Paris, possède dans ses collections un plâtre de même proportion que le marbre, que j'ai signalé plus haut : cet exemplaire resté toujours sous verre a conservé une fraîcheur surprenante. Il est très consciencieusement retouché, et la guirlande de fleurs a été entièrement reprise à l'outil. Par la netteté des détails de chaque fleur on voit que ce plâtre a été pris sur une cire, il eut été en effet impossible d'arriver à une semblable finesse d'exécution en modelant des fleurs en terre, et le travail ultérieur de l'outil, sur l'épreuve en plâtre, n'a servi qu'à donner certains accents sur des dessous offrant déjà une très parfaite exécution.

Ce plâtre si poussé fait, très naturellement, songer à un modèle exécuté en vue de reproductions en bronze, et par certains détails il semblerait même n'avoir été si travaillé que pour obtenir des épreuves en biscuit ; par de nombreux côtés en effet, il rappelle le travail préparatoire des modèles des manufactures où l'on travailla le biscuit (2) ; Boisette, Sèvres, Niéderviller, etc. On

1. Voir les détails donnés dans le tome I, p. 118.

2. On a souvent avancé que Houdon avait été employé au nombre des sculpteurs de Sèvres : dans son livre très documenté *La Porcelaine,* Georges Vogt (directeur des travaux techniques à la manufacture de Sèvres), dit à la

sait qu'à l'époque de Houdon certaines épreuves, notamment celles pour les biscuits, au lieu d'être comme à l'habitude faites par estampage, en poussant la terre dans le moule, étaient au contraire coulées comme les simples épreuves en plâtre, et que l'on employait alors la terre à l'état de barbotine.

C'est bien entendu une supposition que je fais, en ce qui concerne la possibilité d'un modèle, pour des épreuves en biscuit, mais je puis dire de façon absolue que par la finesse des détails, surtout en ce qui concerne les fleurs, cet exemplaire laisse bien loin derrière lui les marbres que j'ai pu voir.

BÉLISAIRE (buste : terre-cuite). *Musée de Toulouse.* — Numéro 236 (au catalogne du Salon de l'année 1773). *Une tête de vieillard aveugle représentant Bélisaire.* Ce buste en terre-cuite est actuellement au Musée de Toulouse, il fut donné par Hondon à l'Académie de Toulouse, pour sa réception dans ce corps académique. Ce ne fut qu'en 1785, que Houdon mentionna ce nouveau titre lors de son envoi au Salon de Paris ; on lit en effet au catalogue de cette année. *Par M. Houdon de l'Aca-*

page 73 ; « Parmi les sculpteurs à la Manufacture pendant le XVIIIe siècle, on remarque La Rue, Robert dit le Lorrain, Pajou, Clodion, Pigalle et Houdon, etc. ». Je crois qu'il ne faut pas prendre à la lettre ce renseignement et que pour la plupart de ces maîtres, il convient d'entendre, que l'on exécuta en reproductions réduites certaines de leurs œuvres ; ainsi on sait que Pigalle fit une statuette de Mme de Pompadour qu'elle faisait exécuter en biscuit à Sèvres et dont elle donnait des exemplaires à ses amis (voir Marius Vachon, *la Femme dans l'Art*, p. 455, chap. V). Quant à Houdon il exéeuta une réduction de sa statue de Tourville qui fut faite en biscuit à Sèvres. La façon dont est traité l'exemplaire en plâtre de ce buste m'a autorisé à invoquer la possibilité de reproductions en biscuit, sans que je croie à un travail constant de l'artiste à la manufacture de Sèvres.

démie de Toulouse, académicien (suit le détail des œuvres de l'artiste).

Cette œuvre de Houdon est très intéressante au point de vue de l'évolution du sculpteur dans l'art réaliste ; c'est en effet, en dehors de l'Ecorché, qui à tout bien prendre, est une étude purement anatomique et où l'expression de la physionomie n'intervient pas, la première production par laquelle l'artiste, encore tout jeune, manifeste son penchant pour le réalisme en art, — penchant qu'il devait par la suite affirmer chaque jour davantage — et l'on peut dire que le sculpteur a pleinement réussi, si l'on s'en rapporte à l'angoisse que la vue de l'œuvre apporte à l'esprit des visiteurs.

En dehors de cette orientation vers l'art réaliste que, par ce buste, on voit prendre au jeune maître, un autre sujet de remarque, digne d'intérêt, s'offre à l'observation des amateurs de Houdon, il porte sur l'influence que le séjour de l'artiste à Rome avait eu sur sa technique Exposée en 1773, et exécutée peut-être un an ou deux avant, cette œuvre se ressent effectivement des études faites en Italie ; j'ai dit au début de la monographie de Houdon, que les ouvrages de la Renaissance (notamment ceux de Michel-Ange et Donatello) avaient mis davantage leur emprise sur l'esprit du jeune sculpteur, que les chefs-d'œuvre de l'antiquité, et que ses préoccupations d'étude, par un penchant naturel l'attirèrent de préférence vers les manifestations artistiques de cette époque ; en considérant le Bélisaire du Musée de Toulouse, il est aisé de se rendre compte de la part importante que l'étude des maîtres de la Renaissance italienne avait prise chez Houdon. Son buste en effet se compose comme un buste de la Renaissance. Même agencement du drapé, laissant à nu l'une des épaules et la naissance du bras droit, même disposition dans le mouvement vertical des plis de la clamyde, tombant en éventail sur

l'épaule droite ; même théorie dans la facture des cheveux et de la barbe, appelant le souvenir de quelque saint Docteur, entrevu au cours des visites de quelque pieux monument d'Italie ; même recherche d'imitation des précieux maîtres *quatro centisti*, dans la façon dont le cou et la naissance du thorax sont étudiés et modelés ; Tout cela est du *déjà-vu* d'innombrables fois, mais mis en valeur par un habile artiste, tel Houdon, il en ressort un puissant intérêt d'étude, pour établir jusqu'où allait chez lui l'influence subie, et voir comment il s'affranchissait d'un coup de cette domination étrangère à son propre tempérament, et sur ce buste même, l'indépendance de sa nature de premier ordre se révèle par l'expression apportée, expression née de son cerveau, née de son cœur. Tout à coup alors, tout ce qu'il a appris des autres, tout ce qui lui est impersonnel, disparaît comme par enchantement ; par une habileté de métier, il nous traduit, par une formule *hypersensible*, toute la misère du personnage représenté, et par un moyen qui semble échapper à l'analyse, il arrive à nous donner ces yeux vides de regard qui évoquent au vrai : le Bélisaire aveugle, le Bélisaire voué à l'éternelle désolation !

D

DIANE (bustes en marbre.) *Collection du Comte Mansard de Sagonne. Collection de la Comtesse Greffulhe.* — La statue de la Diane est universellement connue, et il n'est point d'amateur qui, au nom de la *Chasseresse*, n'ait immédiatement présente à l'esprit la toute gracieuse image de la figure que Houdon en modela.

En dehors de cette statue, Houdon en a exposé un

buste au Salon de 1777, ainsi inscrit au catalogue « n° 248. *Buste en marbre d'une Diane, dont le modèle de grandeur naturelle, a été fait à la Bibliothèque du Roy (cette Diane doit être exécutée en marbre, et placée dans les jardins de S. A. le duc de Saxe-Gotha).* »

Or deux bustes de Diane, tous deux en marbre sont aujourd'hui connus ; tous deux offrant de rares qualités de métier, l'un appartenant à Mme la comtesse Greffulhe, et provenant de M. de Fresnes, signé et daté « *Houdon fecit 1778* » ; l'autre, simplement signé « *Houdon f.* » en caractères cursifs, est depuis quelques années la propriété du comte Mansard de Sagonne, qui l'exposa on 1908, à l'exposition des Cent Pastels à la Galerie Georges Petit.

De ces deux bustes, quel est celui qui se raccorde le mieux avec l'énoncé du catalogue du Salon de 1777? Sans aucun doute, à mon sens, celui de la collection Mansard de Sagonne ; en voici la raison. Le buste exposé en 1777, était, pour partie, la copie textuelle de la statue de la Diane, en quelque sorte un fragment détaché de la figure même (1), chose d'ailleurs que l'artiste si précis, dans ses exposés d'œuvres a pris soin de définir, de souligner pourrait-on dire par ces mots : « Buste en marbre d'une Diane, *dont le modèle de grandeur naturelle a été fait* à la Bibliothèque du Roy etc. etc. (2) ». Ce buste ainsi *annoncé* ne comportait, par conséquent, aucune variante, et devait honnêtement être la reproduction intransigeante de la figure « *dont*

1. Houdon a, à différentes reprises, tiré des bustes de ses statues célèbres, outre la Diane, on connaît des bustes de la Frileuse, de la Vestale, etc. etc., Si l'on connaît des bustes du Voltaire, ils furent contrairement exécutés antérieurement à la statue du *Voltaire assis*.

2. On sait par les chroniques du temps, que la statue de la Diane était exposée avec un rare succès à la Bibliothèque Royale, en même temps que le buste était au Salon.

le modèle... » Il était exposé en 1777, et celui de la collection Mansard de Sagonne, s'il est signé ne porte pas de date, mais, offrant le torse de la déesse dans la plus complète nudité, se trouve conforme en tous points à la statue, à l'original, *au modèle* qui a été fait à la Bibliothèque du Roi, tel que se présente le bronze de la déesse *sexuée* (1) de Tours, fondu d'après le plâtre original bien des années après, tel aussi qu'est le bronze du Louvre.

Le marbre de la comtesse Greffulhe, tout en étant une œuvre incontestée et incontestable, porte la date de 1778, il a donc été exécuté postérieurement au Salon, où le buste *de la Diane*, paraissait pour la première fois, car l'artiste n'aurait eu aucune raison pour le post-dater; de plus le buste de la collection Greffulhe n'offre pas au regard son torse dans la plus complète nudité, comme celui de la statue de Tours ou celle du musée du Louvre qui, on le sait historiquement, traduisent dans le bronze la première version de la Diane faite par le maître; un mince baudrier barre la poitrine rappelant ainsi le baudrier qui soutient le carquois, dans le marbre du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. On sait que dans le marbre exécuté peu de temps après l'apparition du modèle qui avait attiré la foule à l'atelier du sculpteur, Houdon apporta en effet certaines modifications et adjonctions au nombre desquelles ce baudrier (2). Dans ces conditions tout rapprochement entre le marbre de

1. On sait en effet, que la première statue de la Diane exposée, en même temps que le buste, était sexuée, détail d'un naturalisme qui souleva de nombreuses critiques, et qu'elle s'offrait aux regards dans la plus complète nudité (note de l'auteur).

2. A l'article concernant la figure de la Diane (dans la série réservée aux statues) on trouvera les détails se rapportant aux différentes épreuves de la célèbre statue et les dates d'exécution de chacune de celles-ci (note de l'auteur).

la collection Greffulhe, et celui qui, dans la notice du Salon de 1777, était inscrit sous le numéro 248, devient de ce fait matériellement impossible. Et tout en reconnaissant les hautes qualités de ce marbre, tant par la date de 1778 inscrite à même la matière, que par ce détail du baudrier, il convient d'y voir une redite en buste du marbre de l'Ermitage, puisqu'indubitablement conforme aux modifications et adjonctions faites par le maître lorsqu'il traduisait dans le marbre sa figure de la Diane.

On a écrit que le buste de la collection Mansard de Sagonne, était une œuvre d'atelier, je ne le crois pas. Dès 1906, j'eus occasion de faire, après un examen très minutieux du marbre un rapport, qui j'estime démontre de façon absolue l'intervention de la main du maître, et par conséquent l'ancienneté indiscutable de l'exemplaire. Je joins ici-même ce rapport, car il expose des théories quant à certains points de métier, que je crois avoir été le premier à mettre en valeur, et qui pourront peut-être dans certains cas se trouver de quelque utilité comparative. A l'occasion d'un différend devant les tribunaux entre M. de Sagonne et le vendeur du buste, ce rapport eut à intervenir et le journal des *Débats* du 27 mai, donna l'analyse de presque tous les motifs que j'invoquais ; *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, dans son numéro du 30 mai 1907, crut intéressant d'insérer en entier l'article paru dans *les Débats*.

Le buste d'ailleurs, donné par Marie-Antoinette à un de ses plus fidèles serviteurs, le baron de Goguelat, des descendants duquel il provient, lui confère une réelle valeur documentaire.

On sait que Houdon fit par la suite des répliques de ces bustes, et on voyait notamment un buste de la Diane, épreuve en bronze à la vente que fit l'artiste en 1795. On a signalé aussi un buste en bronze à la vente de 1828, de même qu'un exemplaire en marbre

porté par Houdon à l'année 1779, sur la liste autographe de ses œuvres, peut-être était-ce le marbre de la collection Greffulhe que l'artiste par imprécision dans ses souvenirs aurait signalé à une année d'écart? Dans tous les cas les documents manquent pour établir exactement à quel type de ces deux bustes il conviendrait d'attribuer les reproductions que je viens de mentionner.

Paris, 10 novembre 1906.

Je soussigné sculpteur, élève des regrettés maîtres statuaires Gustave Deloye et Alexandre Falguière, expert près le Tribunal civil de la Seine, déclare et affirme en pleine indépendance de jugement et en toute conscience, après deux vacations minutieuses des 7 et 16 novembre 1906 dans lesquelles j'ai scrupuleusement examiné un buste d'une Diane signé Houdon :

1° Que le buste soumis à mon examen est bien un buste ancien, malgré qu'un lavage maladroit ait pu en effacer la patine du temps ;

2° Que le buste en question est bien un buste sorti des ateliers de Houdon ;

3° Qu'il correspond bien à la donnée du buste que Houdon exposait au Salon de 1777 sous la rubrique énoncée au catalogue de l'époque et portant n° 248 du dit catalogue : « *Buste en marbre d'une Diane dont le* « *modèle de grandeur naturelle a été fait à la Biblio-* « *thèque du Roi (cette Diane doit être exécutée en* « *marbre et placée dans les jardins de S. A. le Duc de* « *Saxe-Gotha)* ».

En foi de quoi : après examen approfondi du dit morceau de sculpture soumis à mon jugement, et par les connaissances spéciales que j'ai acquises de l'œuvre entier de Houdon, je n'hésite pas à déclarer que par de

nombreux et sérieux motifs que j'expose dans une note ci-jointe, le dit buste est bien et dûment authentique et entends en donner par le présent pleine et entière attestation.

(*Signé*) : Georges GIACOMETTI

Vu pour certification matérielle de la signature ;

Georges GIACOMETTI

apposée ci-dessus,

Paris le 19 novembre 1906

LE COMMISSAIRE DE POLICE.

(Signature illisible).

PRINCIPALES REMARQUES FAITES AU COURS DE L'EXAMEN AUQUEL JE ME SUIS LIVRÉ SUR LE BUSTE D'UNE *Diane* SIGNÉ *Houdon,* ET QUI M'ONT FAIT CONCLURE A L'AUTHENTICITÉ.

Il ne saurait y avoir le moindre doute quant à l'ancienneté du buste ; il a été lavé dans toutes les parties qui s'offrent directement au regard : la face, le cou, la poitrine, les cheveux par côté ; la masse couvrant le crâne a seule échappé au lavage ; soit que le propriétaire fût intervenu à temps, soit pour toute autre raison, le sommet de la tête a donc seul échappé à cette rage de propreté intempestive.

Toutefois, pour arguer que le nettoyage a été pratiqué sur une œuvre *patinée naturellement* par le temps, voici une des raisons que j'ai notées : les caractères de la signature conservent tous dans leur sillon et à la partie inférieure, une traînée sombre, comme si l'eau salie séjournant dans la partie inférieure des traits en s'évaporant, eût laissé là le stigmate du temps, ainsi que

dans le point posé après la lettre f (abréviation du mot « fecit ») ; seule la surface est propre.

Voici un second point prouvant, plus victorieusement peut-être encore, que le marbre ait été travaillé il y a de très nombreuses années. Le marbre, comme on le sait, variété très dure de calcaire, et compacte, contient pourtant parfois des matières étrangères, le plus souvent métalliques qui, associées à la chaux carbonatée, donnent la coloration aux marbres de couleurs, en procurant les taches, les veines, etc, etc... Dans les marbres blancs ou statuaires, les gerces interrompant la compacité de la matière, sous l'action de l'air se teintent avec le temps et arrivent, de blanches comme un coup de griffe à leur constatation, à prendre une teinte rouillée, permettant ainsi de déterminer la présence de peroxyde de fer hydraté ; mais toutefois, ce n'est qu'après de bien longues années que cette teinte rousse s'affirme, sous l'action de l'air, commençant tout d'abord à être d'un aspect grisâtre ; or, deux traces de ce phénomène purement scientifique peuvent être relevées sur le buste; 1° sur le cou, à gauche, traversant toute la partie saillante du sterno-cléido-mastoïdien ; 2° se montrant très nettement et montant de gauche à droite, barrant d'un trait teinté le grand et le petit pectoral.

Voici enfin un dernier argument pour l'ancienneté du marbre : sur la partie supérieure de la tête, la patine, la crasse d'antan si l'on aime mieux, a séjourné ; mais j'ai pu tout de même relever l'ancienneté à une très légère et insignifiante ébréchure au sommet de la corne de droite du croissant ; les cristaux du marbre ont en effet perdu de leur brillant malgré cette éraflure, et se laissent, en quelque sorte, deviner plus qu'ils ne s'affirment ; il n'y a donc pas eu sur ce point recherche de patine pour truquer, et c'est bien le temps qui a pallié et atténué cet insignifiant accident.

D'après ce que je viens de dire, il appert donc de façon assez probante que nous sommes en présence d'un buste ancien.

Que la signature soit bien conforme à celle de Houdon, cela ne fait l'ombre d'un doute pour tout homme connaissant la signature du maître ; mais rien n'étant aussi facile à imiter qu'une signature, c'est sur d'autres points qu'il convient de rechercher des remarques, pour en faire des preuves essentielles et déterminantes ; ce sera donc sur la facture toute spéciale à Houdon.

Houdon était un passionné de réalisme. Son Ecorché, ses bustes de Bélisaire, pour l'Académie de Toulouse, de Glück (copié par Francin) et de Mirabeau au Louvre, tous deux présentant les marques horribles de la variole, prouvent avec quel souci de sincérité il redonnait un double de ses modèles dans la matière ; or, à cette Diane d'une si parfaite beauté, le statuaire, dans sa passion de vérité, n'a pas manqué de laisser quelques légers défauts, faisant tache au parfait entendement de l'esthétique le plus pur. Ainsi le nez, d'un si joli modelé, a une tendance légère, très légère, je le veux bien, à fléchir vers la droite ; je sais bien qu'il n'y a pas de nez parfaitement droits ; mais un statuaire, seul maître de lui et puisant son indépendance dans son immense talent, osera seul, dans une œuvre qui n'est pas un portrait, enregistrer un défaut, aussi minime soit-il, que lui fournit son modèle. J'ai dit dans une plaquette intitulée : *Quelques notes sur Jean-Antoine Houdon* (1), à la page 39 : « Malgré les nombreuses reproductions « qu'il fit de quelques-unes de ses œuvres, l'on retrouve « dans toutes, les mêmes qualités d'étude approfondie,

1. Plaquette signée E. Gandouin, et dont j'ai revendiqué la paternité. Voir à ce propos la note en bas de la page 4 d'une étude que j'ai fait paraître chez Ducrocq, et intitulée; *Un Lévrier sur Jean-Antoine Houdon*.

« d'observation et d'exactitude scupuleuse, dans les « détails du regard, de la bouche, des oreilles même ».

Je me permets de me citer moi-même pour bien montrer que la constatation que j'avais faite était fondée. Rien de plus merveilleusement dessiné que les oreilles de la Diane en question, mais par ce principe, qui semble inviolable en la nature, le *(non bis in idem)* est, une fois encore, ici, victorieusement démontré. Or, seul, Houdon pouvait étudier des oreilles avec ce souci de vérité et conforme jusqu'au bout avec la nature, il nous montre l'oreille gauche sensiblement plu grande, d'un ferme dessin, de haut en bas dans une belle donnée perpendiculaire, tandis que l'oreille droite est légèrement rejetée vers l'occiput en sa partie supérieure. Houdon copiait servilement la nature et, tout en créant la merveilleuse image de la déesse d'Ephèse, il nous donnait, pour les immortaliser, comme le veulent quelques-uns de nos critiques d'après certains de ses contemporains, les traits d'une demoiselle Odéoud ou Audéoud, dont il fit un buste en marbre pour M. Girardot de Marigny, buste qu'tl exposait au Salon de 1781.

Un copiste, un faussaire, n'eût pas manqué de corriger ces imperfections comme une entorse au beau esthétique le plus pur ; imperfections qui, bien au contraire, toujours notées par la main du grand maître, en ont fait le colosse de la statuaire que l'on sait.

Une autre preuve indéniable de la facture de Houdon est dans la façon dont les cheveux sont traités ; lui seul a su donner au cheveu, et son mouvement, et son éclat, par le reflet des masses traitées d'une seule venue, mais aussi il sait assagir le reflet, le brillant, et pour imiter le mat de la nature, c'est alors qu'il intervient, brisant les grandes masses par de légers traits transversaux obtenus par la mirette dentée sur la terre fraîche, par le rifloir sur la terre déjà presque sèche, et

avec la gradine sur le marbre. Les cheveux sont ici traités de cette sorte : supposons un instant que le buste en question soit apocryphe, partant mise à la pratique d'un marbre d'après un buste moulé sur le bronze ; eh bien, je crois que ces légers traits transversaux, obtenus sur le bronze par une ciselure très légère, auraient tellement pâli au moulage et fussent venus si frustes en coulant le plâtre dans le creux, que le praticien, ne les retrouvant pas sur son épreuve, eût certes négligé d'en donner l'accent dans l'épreuve en marbre.

De plus, encore une des adresses, des roublardises (comme l'on dit vulgairement) de métier de Houdon, est de figurer le cheveu égaré sur la joue, sur le cou, en le traçant en creux dans la matière ; voyez le marbre et vous y trouverez ce signe distinctif répété de nombreuses fois. J'ai été, je crois, le premier à insister sur cette particularité de la facture de Houdon, et je pense qu'il peut être intéressant de consulter la longue dissertation à laquelle je me suis livré à ce propos. Pour le besoin de la cause, je crois devoir citer la conclusion de l'étude à laquelle je me livrai antérieurement : « Il « est bon aussi d'ajouter que, pour les cheveux, Hou- « don se sert souvent d'un habile trompe l'œil, en « marquant en creux, comme dessinant d'une pointe, « les cheveux qui voltigent sur le front ou le cou ; cette « remarque peut être notamment relevée sur le buste, « d'une si vivante joliesse, de la toute jeune fillette de « Brongniart ; le résultat atteint est l'illusion complète « du reflet infinitésimal d'un cheveu (1). »

Enfin, la masse des cheveux à droite du cou, accuse moins de saillie que sur le bronze au Louvre. Nul doute,

1. *Un Lévrier de Jean-Antoine Houdon*, par Georges Giacometti, p. 62. Duroq, éditeur.

ce marbre n'est pas une redite du bronze, car malgré ce point de peu d'importance, on sent une liberté dans la facture qui, certes, ne dénote pas d'une transformation, même légère.

Les seins sont aussi plus petits, les mamelons plus écrasés, plus virginalement chastes encore, si possible que ceux de la Diane du Louvre, d'un si merveilleux modelé que la main, en les palpant, croit en sentir les glandes s'agiter sous les doigts. C'est la nature elle-même qui palpite ; quel autre que Houdon eût pu ainsi imiter la vie même ?

Le piédouche est de l'époque de la Restauration ; on n'a pas voulu le faire Louis XVI.

Signé : GEORGES GIACOMETTI

18 novembre 1906.

P.-S. — Le buste avait appartenu et fut vendu par un certain baron de Goguelat, *Gentilhomme sans fortune*, qui eut son heure de célébrité lors de la fuite à Varennes, il essaya de délivrer le roi en forçant ses hussards à charger, les hussards refusèrent, il eut un bras cassé et fut fait prisonnier.

Le baron de Goguelat disait avoir eu ce buste en présent de la Reine Marie-Antoinette ; il n'est pas inutile de rappeler qu'il fut l'intermédiaire fidèle et constant, entre la Reine et le comte de Fersen, auquel la critique scandaleuse du temps à prêté auprès de la souveraine un rôle, qui n'aurait pas eu que la politique pour mobile.

Le buste a été vendu par un des descendants du baron réduit à être simple chef de musique dans l'armée. Cet artiste militaire n'aurait certes pas fait la dépense de faire copier ce buste, de plus, par mon rapport, j'ai établi, par des causes purement physiques et scienti-

fiques, l'ancienneté du marbre. Si donc il faut compter au moins une soixantaine d'années pour que ces phénomènes puissent s'étaler au grand jour, que l'on veuille bien considérer combien peu opportune se fut présentée à qui que ce soit la nécessité de faire un faux, si l'on se souvient du discrédit de l'école du 18ᵉ, il y a soixante ans.

De plus la pratique de ce buste aurait coûté au moins 7 à 800 francs. Le bloc de marbre en Seravezza tel qu'il est, au moins 400 francs, soit une dépense de près de 1.200 francs. Ces chiffres considérés *ad minima*.

Voici à quel prix les amateurs ont pu acquérir à la vente de Houdon, après décès en 1828, des œuvres du maître.

Vente 1828	Prix
Napoléon, terre-cuite..........................	41 fr.
Trois bustes plâtres dont Mirabeau.......	14 fr.
Voltaire, buste marbre......................	7 fr. 50
Lenoir, buste marbre..........................	100 fr.
Nicolaï, buste marbre.........................	129 fr.

Il serait puéril de citer d'autres prix, le prix le plus fort fut atteint par le masque en plâtre de J.-J. Rousseau, qui fut payé 635 francs.

Personne n'aurait donc eu la folie de dépenser, il y a soixante ans, un billet de mille francs pour faire un faux, ceci est indéniable.

ENFANT INCONNU (buste plâtre) (attribué à Houdon).—*Collection particulière à New-York et antérieurement dans la collection Jacques Doucet.* — Dans son article, *Houdon en Amérique* (Revue de l'art ancien et moderne avril 1914)Mlle Ingersoll fait mention de ce petit buste *souvent attribué à Houdon, mais que M. Vitry voudrait donner à Vassé* et l'auteur de l'article fait valoir

des raisons qui, à son point de vue, méritent attention, en disant : « Si M. Vitry a noté quelque sécheresse dans l'exécution, quelle grâce pourtant s'y montre dans l'expression du visage et quelle savante élégance dans l'arrangement du corsage et l'ajustement du bonnet enrubanné et fleuri, plus coquet, certes que les bizarres turbans dont Houdon a coiffé d'autres têtes enfantines! »

Mlle Ingersoll, étant femme, doit, tout naturellement, avoir un faible pour la grâce et la joliesse dans les accessoires de toilette, qui entrent pour une part dans la présentation d'un portrait ; pour la plus grande partie des hommes, aimant et admirant un artiste par ses œuvres, cette question *mode* ne saurait que peu compter, pour ne pas dire qu'elle ne compte point, et leur esprit ne recherche du portrait que le charme qui s'en dégage, par la facture intrinsèque concourant à l'exécution de ce portrait même, dans le rendu exact des différents plans, dans la souplesse des muscles et le modelé de la chair recouvrant le tout. M. Vitry jugeait donc sainement, en ne s'arrêtant à l'attribution faite à Houdon, que pour la mentionner, sans en vouloir faire état, et l'appréciation qu'il donne en évoquant le nom de Vassé est fort juste, comme elle eût été tout aussi juste en nommant quelqu'autre des maîtres de second plan de l'époque tels : Moitte, Marin, Broche, Bridan, Clodion même — malgré son grand talent — ou encore Defernex qui, d'après Boucher, exécuta pour la manufacture de Sèvres tant de sujets enfantins. Le nom de Sèvres se glissant sous ma plume me fait resouvenir d'un buste d'enfant, fort prisé des amateurs de céramique et exécuté en demi-grandeur nature, par une des manufactures allemandes, en ces porcelaines polychromes si vantées... c'est sans doute ce bonnet ruché, à rubans plissés et à panache fleuri, qui m'apporte ce souvenir, mais peu importe. Ce souvenir venant, je

m'en sers pour rappeler que parmi les sculpteurs employés dans notre manufacture, nombre d'entre eux eussent pu faire le petit buste en question — Houdon aussi c'est certain — mais que pas un n'eût pu modeler avec cette mollesse, cette morbidezza, les chairs enfantines comme le fit le père de Claudine, Anne-Ange et Sabine, dont le proche voisinage du délicieux marbre de *Sabinet*, inspirait très justement M. Vitry (rédigeant le catalogue de la vente Doucet) lorsqu'il voyait un Vassé, comme plus probable auteur de ce buste, que notre grand sculpteur. Quant aux turbans, dont Mlle Ingersoll blâme le fréquent usage fait par Houdon, je crois que l'emploi de cet arrangement, se limite à un seul échantillon ; dans une variante du buste de Louise Brongniart, où la fillette de marbre est coiffée d'un mouchoir noué en marmotte, ou coiffure de nuit, dont l'usage était constant au temps de Houdon (*Collection Benjamin Altman de New-York*).

Revenant donc au buste de la collection Jacques Doucet, voici comment il est signalé au catalogue de la vente.

« Ecole Française, XVIII[e] siècle, 126. Buste d'enfant.

« Buste d'un jeune enfant, vêtu d'un corsage décolleté « et d'un fichu croisé. Il est coiffé d'un bonnet orné de « fleurs. Il porte la tête penchée et tournée vers la droite.

Plâtre patiné.

« On connaît plusieurs exemplaires de ce petit buste, « en plâtre et en bronze. Aucun à notre connaissance « n'est signé, ni identifié. Le faire plus sec que celui « de Houdon, rappelle davantage celui de Vassé. »

Mis sur table avec une demande de 20.000 francs il fut adjugé à l'antiquaire Duveen, pour la somme de 26.000 francs.

Cette œuvre est maintenant en Amérique, dans une collection de New-York, dont le nom n'a pas encore été publié.

L'ÉTÉ (buste : terre-cuite). — A la vente de 1795 figurait un buste allégorique en terre-cuite, sous la désignation de l'Eté — l'allégorie était figurée par une tête de jeune fille, dont les cheveux étaient couverts d'une étoffe, adoptant la forme de ce que les paysannes appellent marmotte; pour le torse, les seins étaient en partie voilés par une draperie ; très probablement ce buste devait être un fragment de sa statue en marbre connue sous le nom de l'Eté et que l'artiste exécuta pour donner un pendant à celle de l'Hiver ou Frileuse. La description de l'arrangement de ce buste correspond bien en effet à celui de la tête et du torse de la figure du Musée Fabre à Montpellier, et le sculpteur n'aurait, en cette occasion, que suivi l'habitude qu'il avait prise de donner les bustes d'après certaines de ses statues, comme il le fit pour *la Diane*, *la Vestale*, *la Négresse*, *la Frileuse*: *Saint Bruno*, etc. etc.

MADAME F. (Buste exposé en 1806 sous le numéro 603). — Tous les détails concernant cette œuvre font entièrement défaut. On a cependant dit, que cette initiale désignerait Madame Fourcroy, qui avait épouse en premières noces le fameux architecte de Wailly — dont, comme Pajou, Houdon aurait aussi, semble-t-il, exécuté le buste — et qui, devenue veuve, se serait remariée avec le savant Fourcroy. Houdon, ami probable de de Wailly, avait-il conservé des relations avec sa veuve, et était-il appelé à en modeler le buste, alors qu'elle portait un nouveau nom, c'est fort possible ? mais, je n'apporte ce renseignement que comme une indication pouvant peut-être aider à retrouver trace d'une œuvre de plus de notre artiste, sans, malheureusement, oser affirmer que l'indication puisse amener à un résultat heureux.

FRILEUSE (la) buste *(matières diverses)*. — Comme je l'ai déjà dit à maintes reprises, Houdon, détacha de ses statues, ayant obtenu les suffrages des amateurs contemporains, des bustes ; c'est ainsi qu'il donna un buste de la Frileuse qu'il semble avoir plus spécialement reproduit en bronze.

Il en fit cependant des exemplaires en plâtre et pour ma part j'ai eu occasion d'en voir un à Paris, dans les collections du comte de Saint-Léon. Malgré les grandes qualités de métier qu'offre cette œuvre, il est juste de reconnaître, que l'excessive inclinaison de la tête, plaçant le masque dans une ombre très accentuée et accrue encore par la draperie formant capuchon, ne fait songer qu'à regret au charme qui se dégage de la statue et que cette belle œuvre se prête mal à cette simple interprétation en buste, en apportant ainsi un fractionnement de la composition, qui arrive jusqu'à perdre l'idée première qui engendra la figure, et dont l'ensemble en son entier, par l'extrême habileté du rendu, se prête si merveilleusement au nom même de : *Frileuse* qui la baptisa de si heureuse façon.

M*** BANQUIER (*buste*). — Dans sa liste autographe, l'artiste indique ce portrait sans autre détail que ceux-ci. M*** *banquier, rue de la Verrière*. On ignore la matière du buste et le nom réel du personnage. Le buste, aurait peut-être figuré à l'exposition de l'An XII sous le numéro 640. Les détails assurant l'existence actuelle de cette œuvre font défaut.

En faisant des recherches dans les annuaires du temps, indiquant les rues de Paris, et les personnes les habitant, tout au moins, celles exerçant une profession les mettant en contact avec les besoins de la vie publique, on arriverait sans doute à retrouver trace de ce banquier de la rue de la Verrière ; son nom retrouvé

guiderait sans doute alors utilement pour savoir si quelque membre de sa descendance existe encore de nos jours, et, si par bonheur le buste n'a pas été anéanti, on pourrait peut-être ainsi arriver à le découvrir, et connaître une œuvre de plus du grand artiste, plus que probablement digne, comme tant d'autres de ses productions, de notre fervente admiration.

MADAME M***. — Un buste de femme figurait à la vente de 1828, sous le numéro 52, avec cette simple indication de personne : *Madame M****. Ce buste était en terre-cuite, il était décrit comme suit : « *cheveux relevés* « *derrière la tête, le sein et les épaules recouverts d'une* « *draperie.* » D'après l'indication de la coiffure, il semble que l'on en pourrait placer l'origine vers l'époque thermidorienne, quand les femmes inaugurèrent la mode de se coiffer à la *sacrifiée*, faisant, par là, une allusion assez macabre à l'usage qui voulait que les condamnées avant d'aller à l'échafaud eussent la nuque entièrement à découvert.

On ignore ce qu'est devenue cette œuvre. L'initiale, suivie de trois étoiles, pourrait peut-être faire songer à une parenté d'origine pour ce buste, avec le précédent portrait du banquier M***, dont je viens de parler ; c'est là, bien entendu, simple supposition.

M

MAGISTRAT INCONNU *(buste-marbre)*. Collection Bertrou (New-York). — Ce très beau buste signé et daté sous l'épaule droite « Houdon, f. 1787 » qui figura à la vente Jacques Doucet (sous le n° 112 du catologue), où il fut acquis par l'antiquaire Guiraud, est passé en

Amérique, et se trouve à New-York, dans la collection de M. S.-R. Bertrou (1).

Tour à tour, on a cru pouvoir reconnaître, dans l'homme représenté, deux personnages qui remplirent des charges importantes sous Louis XVI. C'est ainsi qu'y voyant le portrait *présumé*, de M. de Sartine (ancien lieutenant de police et ministre d'Etat) par une certaine analogie de traits, avec les portraits connus de ce haut dignitaire, il en fut donné une reproduction dans le fascicule *les Arts* (de septembre 1903), reproduction sous laquelle on lisait le nom de Sartine. Cette attribution de personne fut abandonnée, par la suite ; c'est si vrai que le texte accompagnant la reproduction du buste, donnée à la page 17 du second volume du catalogue Doucet, mentionne simplement « Buste d'un magistrat. »

Le second personnage, auquel on avait songé un moment, bien que ne pouvant s'appuyer, sérieusement, sur aucun document iconographique de l'époque, fut Lepelletier de Morfontaine, prévôt des marchands de Paris — on savait bien, que Houdon avait fait en effet, le buste de ce Prévôt, mais on ignore la destinée de cette œuvre. Si on ne possède aucun portrait de Lepelletier de Morfontaine, Mme Vigée-Lebrun, nous en a laissé un plaisant portrait écrit, qui fait de ce magistrat un type caricatural, que l'on serait mal fondé à retrouver dans ce beau buste d'un magistrat malheureusement encore inconnu, mais dont la figure avenante, fine et spirituelle est, en tout cas, bien loin de tout caractère grotesque (2).

1. Voir dans notre première volume p. 109 les détails sur le buste et la vente.

2. Voir deuxième volume à l'article *Lepelletier de Morfontaine* les caractéristiques de la physionomie de ce personnage, d'après Mme Vigée-Lebrun.

MÉDUSE. — On sait qu'une tête de méduse portant pour numéro le 262 a été exposée ; cette tête imitait l'antique ; là se résument les détails concernant cette œuvre, et je ne sache pas qu'aucun chercheur, jusqu'à ce jour, ait trouvé de plus amples renseignements.

MINERVE (médaillon). — Médaillon en marbre exposé au Salon de 1777, sous le numéro 251 (avec : *une Nayade, statue plâtre, de grandeur nature)*. Le médaillon avait été exécuté pour le prince de Holstein-Gottorps.

D'autre part un médaillon en marbre, présentant en profil l'image de Minerve, a figuré à la vente de 1828 ; probablement groupé en lot avec d'autres œuvres, le procès-verbal de la vente, en effet, n'a pas enregistré de prix spécial pour ce médaillon. On ignore sa destinée.

MINERVE (buste pierre.) *Grande cour du Palais de l'Institut.* — On voit dans la grande cour de l'Institut, au-dessus de la fontaine un buste en pierre, personnifiant Minerve. Ce buste est devenu comme l'enseigne de la docte assemblée, et toutes les publications de l'Institut le présentent invariablement.

Sachant, combien de fois l'artiste redonna, en proportions réduites, certaines de ses œuvres, ayant rencontré un légitime succès auprès de ses contemporains, je me demande s'il n'y aurait lieu, jusqu'à un certain point, de ne faire la même supposition pour ce buste de Minerve. Cette idée m'est suggérée par les différents tableaux que Boilly nous a laissés de l'atelier du maître. Sur le rayon inférieur, formant fond de ces peintures, et où nous apparaissent dans un alignement ordonné, certaines des œuvres que le sculpteur avait conservées près de lui, se montre de façon constante une tête de Minerve de proportions réduites ; il ne pouvait certes être, l'idée première du buste de l'Institut, ni par conséquent une

maquette pour celui-ci, et je crois qu'il faudrait plutôt y voir une étude en réduction pour des reproductions d'un buste de Minerve. Boilly, dans la séance d'un buste de Laplace, a poussé assez avant cette tête de Minerve, pour, qu'à son examen il s'en dégage l'idée, qu'il ne s'agit pas là de la copie d'une maquette, mais bien au contraire de celle d'une œuvre avancée de façon notable, si non achevée. La tête de Minerve, en question, se trouve dans les tableaux de Boilly, près d'une maquette d'un petit chien, sur les rayons de fond, et à peu près au milieu des œuvres reproduites par le peintre.

NÉGRESSE (une) (buste : plâtre bronzé). *Musée de Soissons.* — On voit au Musée de Soissons, un buste en plâtre bronzé représentant une négresse et donné par M. Sugot en 1888 : le socle porte cette très curieuse inscription : « *Rendue à la liberté, et l'égalité par la Convention nationale le 16 pluviose, deuxième année de la République française une et indivisible.* »

Ce buste serait probablement celui que Houdon exposait au Salon de 1781, sous le numéro 261 : « *le buste dune négresse en plâtre imitant le bronze antique* », et qui en l'espèce, comme je l'ai déjà indiqué (p. 81. t. I) pourrait être considéré comme une tête d'étude faite, [bien antérieurement à l'inscription incise dans le piédouche], pour la négresse, intervenant dans le groupe de la fontaine que l'artiste scupltait pour les jardins de Monceau.

Bien qu'à l'heure présente ou puisse craindre que, par suite des bombardements dus à la barbarie allemande, cette œuvre ait eu à souffrir, on veut espérer cependant qu'on avait su la sauvegarder en temps utile.

PLEUR ET RIRE. — Deux têtes d'enfants, désignées

au catalogue de la vente de 1828, sous le numéro 67, avec l'appellation de « *Pleur et Rire* ».

Seraient-ce les deux bustes d'enfants connus sous le nom de « *Jean qui rit, Jean qui pleure* » et universellement attribués à Houdon ? Je le croirais assez volontiers, par la ressemblance ou, si l'on veut, l'air de famille qu'ils ont avec les portraits des filles de Houdon, représentées par le sculpteur à l'âge où elles étaient bébés (voir ce que j'en ai dit p. 119, du tome I) et la facture que conservent les reproductions que l'on en connaît offrant une très grande analogie de métier avec les bustes d'enfants traités par Houdon.

Collection Ed. Larcade, bustes minuscules bronze. — C'est ainsi que l'antiquaire Larcade a fait entrer par voie d'achat dans ses collections il y à trois à quatre ans, deux petits exemplaires, bronze à cire perdue, qui, malgré l'exiguïté des proportions, n'en offrent pas moins les précieuses qualités habituelles à Houdon, tant par la recherche de la juste expression dans le rendu de la physionomie, propre au sentiment animant momentanément le modèle, que par la netteté rigoureuse de la construction et la belle tenue des plans. Quoique de proportions très réduites, ne dépassant pas celles du biblot, ces petits bustes n'en restent pas moins des œuvres d'art dignes de l'intérêt des grands amateurs de sculpture.

TÊTES DE CARACTÈRE. (*Le Ris, la Douleur, et le Dédain*). — C'est sous ces dénominations différentes, que dans la liste autographe de ses œuvres, l'artiste signale trois têtes de caractère qu'il dut modeler au début de sa carrière, époque où l'expression mobile de la physionomie humaine sollicitait déjà âprement son étude attentive.

VESTALE (bustre marbre). — Après le succès obtenu

par Houdon avec l'exposition de sa figure en marbre au Salon de 1787, il exécuta l'année suivante (1788) un buste de la Vestale, reproduction fragmentaire par conséquent de sa statue.

Musée du Louvre. — Ce buste, qui fut dans le temps au Musée du Luxembourg, est actuellement conservé à celui du Louvre et porte le n° 1037 du catalogue, le marbre est signé et daté « *Houdon F. 1788* ».

TROIS BUSTES DE GENRE. (*Ivrogne. Rabbin. Vieillard-chauve*). — La liste autographe de l'artiste signale trois bustes, qui rentrent dans la donnée des œuvres de genre, ou pour être plus exactement précis dans la catégorie des têtes d'étude et d'expressions de la physionomie. *Un Ivrogne, un Vieillard à tête chauve, un Rabbin juif.*

Houdon a négligé de nous donner des détails concernant ces œuvres et la matière dans la quelle il les exécuta ; elles sont donc entièrement ignorées puisqu'elles ont disparu. La seule trace que j'en ai pu retrouver est dans le procès-verbal de la vente de 1828, on y lit en effet cette ligne : « *Pilâtre de Rozier Rab. p. Etienne* ». Rab, pourrait être l'abréviation de rabbin, quant à Etienne, j'ignore ce que ce nom peut signifier, à moins qu'il n'indique, que ce lot était acquis par un nommé Etienne ; mais ni matière ni prix ne sont consignés sur cet acte.

BUSTE D'UNE JEUNE FILLE. — Au Salon de l'année 1787 sous le numéro 258, « *le portrait d'une jeune fille : plâtre* », on croit avec quelque raison que, c'était le portrait de Mme Houdon, fiancée alors avec l'artiste. Si tant est que la supposition faite, à propos de cette œuvre, soit juste, ce serait donc le buste ayant pris place au Musée du Louvre, comme je l'ai indiqué en son temps, en parlant dans mon premier volume du portrait

de Mlle Cécile Langlois devenue en 1787, Mme Houdon, et dans mon second volume en analysant le buste de Mme Houdon, au cours de mon examen des portraits de la famille du sculpteur, qu'il exécuta avec un si rare mérite, auquel le charme que ses modèles exerçaient sur lui-même, n'est peut-être pas étranger.

PORTRAITS DE FEMMES, DE JEUNE FILLE ET D'ENFANT. — Au Salon de 1791, on relève au catalogue des bustes en plâtre, *portraits de femmes*, inscrits sous le numéro 492, on ne sait ce qu'ils étaient.

Au même Salon sous les numéros 487 et 489 « *Une tête de jeune fille* » et *une tête d'enfant* ; on ignore tout de ces deux ouvrages.

BUSTE DE FEMME. — Au Salon de l'année 1793, sous le numéro 120 figurait « *Un buste de femme, grand comme nature et en bronze* ». Le nom de la femme et la destinée de cette œuvre sont restés inconnus.

FEMME INCONNUE. — Au Salon de l'An X, sous le numéro 431, « *Etude de femme, buste marbre* » mentionné au catalogue comme appartenant à l'artiste et, peut-être celui qui passait à la vente de 1828 et était adjugé 75 francs.

PORTRAITS D'INCONNUS. — Au Salon de 1775, groupés sous le même numéro 261, figuraient : « *Plusieurs têtes ou portraits en marbre sous le même numéro* ». Tel est le renseignement sommaire que nous fournit le catalogue et l'on ne possède encore rien de précis en ce qui touche les œuvres énoncées dans ce groupement.

La même année était exposée sous le numéro 263 « *Une tête de femme plâtre bronzé* », l'on ne sait rien non plus sur cet ouvrage.

TÊTE DE FEMME (marbre : de style antique.) *Tête de face légèrement inclinée en avant.* Hauteur : 51 centimètres. — Au Salon de 1775, groupés sous le numéro 261, figuraient : « *Plusieurs têtes ou portraits en marbre sous le même numéro* », peut-être donc pourrait-on ranger dans cette classification, sommairement énoncée par le numéro 261 : la tête en marbre — représentant une toute jeune femme, coiffée à la grecque et dont les cheveux — retenus par une longue épingle, et formant léger chignon enserré dans un petit foulard rayé — offrent un peu l'aspect de la coiffure des femmes de Bayonne. Tête qui sous le n° 238 du catalogue, était exposée à Berlin (en 1906) au cours de l'exhibition d'art français du XVIIIe siècle. Ce buste, portant en toutes lettres la signature du maître et la date, inscrites ainsi : « *Houdon sculpsit* 1774 », pourrait en effet faire aisément supposer que cette œuvre avait été exposée au Salon académique l'année suivant sa création.

Cette tête, merveilleusement dessinée et modelée, offre de précieuses qualités, dont l'intérêt ne saurait échapper à l'analyse. Avant tout, elle se classe dans la période de jeunesse de l'artiste ; en ce temps, on sent encore tout vivace chez lui, l'enseignement puisé près des maîtres antiques, que son séjour à Rome encore si proche, avait laissé dans la plénitude de sa force ; il y est strictement académique, et l'influence de la « *Pandore* » dont il s'inspira maintes fois, comme nous l'avons vu, à propos de sa « *Vestale* » — s'y montre victorieusement. On y voit aussi déjà les remarquables mérites, qui firent de Houdon un praticien de tout premier ordre.

Les traits du visage sont traités avec une correction, une pureté au-dessus de tout éloge ; les muscles s'y fondent dans une douceur, une morbidesse qui n'ont d'égale que la nature elle-même. Je crois que rares sont les œuvres, même parmi les plus réputées de l'antiquité, où

l'on pourrait rencontrer une bouche au contour aussi pur, au sourire aussi réservé, et que la sobriété dans la mise en jeu des moyens du métier, soit arrivée à rendre aussi habilement. Le sourire est marqué à la commissure des lèvres par un rien de la matière enlevée. On ne saurait trouver d'expression juste pour définir cette suppression du marbre, ce n'est pas un pli, encore moins une fossette, l'outil savant semble avoir été mené sur ce point par une main de fée, et dans son léger effleurement avoir placé là une ombre discrète, et fait ainsi concurrence à l'habileté d'un maître dessinateur, cherchant par la science du clair-obscur toute la mise en valeur de la tête qu'il traite. Les oreilles sont exécutées avec un soin exquis. Les cheveux affirment déjà la remarquable maîtrise, que devait acquérir Houdon, pour cette partie, dans le rendu de la nature ; ciseau, rifloir, et gradine ont savamment contribué à couper, séparer, faire saillir et onduler les masses, semblant se jouer, comme à plaisir, de la difficulté inhérente à la matière, et concourent à prolonger pour l'œil cette illusion du clair-obscur, que j'évoquais plus haut ; illusion si parfaite, que, malgré soi, repasse devant l'esprit le souvenir de quelqu'une de ces têtes de nymphes, que, sur papier bleuté, Prudhon dessina de son crayon à l'habileté légère, et dont il sut encore, pour ainsi dire, atténuer la douceur, par des rehauts de blanc. Cette tête précieuse est, comme je l'ai dit plus haut, dûment signée et datée. La signature est incontestablement celle du maître, mais l'œuvre par elle-même offre d'autres garanties, qui ne sauraient éveiller le doute pour le connaisseur, même le moins averti ; *primo*, les qualités de métier propres à Houdon ; *secondo*, la matière elle-même. Le marbre est en effet du Saravezza, qui, comme je l'ai dit à maintes reprises, eut les faveurs constantes de Houdon, par ses qualités de finesse de grain, permettant une grande recherche de

perfection du modelé, et son opacité offrant, pour l'œil, une belle tenue dans la valeur des plans.

Ce buste appartenait lors de l'exposition à Berlin, à un collectionneur allemand. M. Markus von Schuetzenau-Tranck, il est maintenant en France.

Au Salon de l'année 1777 se trouvaient réunis sous le numéro 253 « *Plusieurs portraits en cire* ». On ignore tout à fait ce qu'étaient ces ouvrages ; comment ils étaient traités, en bustes ou en médaillons, et ce qu'ils ont pu devenir.

Même ignorance plane sur les ouvrages désignés la même année sous le numéro 250 ainsi détaillés « *Plusieurs portraits en médaillons de grandeur naturelle* ».

Dans son catalogue de 1777, Gabriel de Saint-Aubin a fait un croquis de médaillon,en dessous à la plume il a écrit le nom du sujet : Courleveaux (voir t. II).

BUSTE DE FEMME INCONNUE. — *Portrait de Mme**** marbre : Par le numéro 242, de la notice du Salon de l'année 1777, était signalé un buste en marbre, portrait d'une femme : Madame ***

Là se bornaient les renseignements donnés. La personnalité du sujet restait donc inconnue, et longtemps l'œuvre elle-même, demeura tellement ignorée, qu'on l'eût pu croire, comme tant d'autres, à tout jamais disparue, ou anéantie, innocente victime de quelqu'une des fureurs populaires, au temps de la Terreur, ou encore, brisée au cours d'un séjour, insuffisamment entouré de soins, dans un de ces logis, où les préoccupations d'ordre artistique, sont lettre-morte. Il n'en est rien heureusement, l'œuvre a survécu.

Elle aurait été abritée, depuis plus de quarante ans, dans une de ces grandes collections parisiennes, sortes de musées aussi précieux qu'intimes, qui jalousement fermés aux regards indiscrets des amateurs, ne laissent

entrevoir, que de loin en loin, leurs richesses à de très rares privilégiés. Ainsi cloîtré, plutôt que conservé, le buste faisait partie des collections du baron Adolphe de Rothschild, et bien peu furent ceux qui eurent le bonheur de le connaître, lors de son séjour chez ce fastueux amateur. Sorti, depuis peu (1), de cette riche collection, il a pu enfin être vu et admiré par nombre de connaisseurs. L'examen en a dit hautement les mérites, et il convient de le classer parmi les plus beaux exécutés par le maître, et aussi de le comprendre, non seulement dans la pléiade des chefs-d'œuvre de notre artiste, mais même au nombre des chefs-d'œuvre du portrait, par le buste, dont se fait gloire notre école française.

Deux qualités primordiales frappent tout d'abord le regard ; la distinction du sujet : la grâce entière de l'œuvre, grâce due, en partie à l'habileté mise au service de l'arrangement, du décor de ce portrait, car, — chose rare dans l'œuvre de Houdon, — ce buste est d'ordre essentiellement décoratif.

Le charme d'une physionomie, on ne peut plus avenante, aux fines lignes aristocratiques, a puissamment servi l'artiste à faire joli, à faire gracieux, mais avec tant d'adresse, avec tant de tact, avec une si parfaite mesure dans le rendu, tant du sujet, que des accessoires, que toute idée de mièvre joliesse se trouvât écartée. C'est en effet le joli et beau portrait d'une jolie femme ; mais que dis-je le portrait ? c'est purement et simplement une jolie femme que l'on a devant les yeux,

1 Devenu par droit de succession la propriété d'un des très proches parents du baron Adolphe, il fut vendu récemment ; on lit en effet à ce propos l'entrefilet suivant dans le numéro du *Cousin Pons*, en date du 15 février 1916.

« Conséquence sans doute de la menace de la loi Honnorat, « on dit que le baron Maurice de Rotschild a vendu le beau « buste qui figurait dans sa collection, etc. ». Le buste a été acheté par un des plus fameux antiquaires de l'heure présente.

tant la matière semble s'effacer, pour laisser la vie courir sous cette chair de marbre, et cela de telle sorte, que la nature s'impose au regard admiratif.

Le buste se présente de face, la tête tournée vers la droite de façon très prononcée, offrant de trois quarts le masque, aux traits tout rayonnants d'aimable douceur ; l'ovale en est parfait. Quels mots pourraient en détailler tout le charme ? La bouche entr'ouverte sourit gracieusement, laissant apercevoir, entre les lèvres charnues et mi-closes, d'adorables dents véritables perles ; un point à peine creusé, par un rien de matière enlevée, aux commissures des lèvres, marque le sourire de cette bouche,qui semble,non pas parler, mais murmurer,oui murmurer la caresse,caresse d'amante, d'épouse, ou de jeune mère heureuse. Le nez est fin et droit et les narines en leur *volutement* — d'un modelé si délicat que l'outil, croirait-on, ne fit que les effleurer— sont l'accompagnement si naturel du sourire de la bouche, qu'elles paraissent le continuer. Et les yeux — beaux yeux, eux aussi doucement rieurs — diront à jamais, et mieux peut-être que tous leurs semblables, exécutés par Houdon, quelle fut l'habileté du maître en les rééditant de la nature. Ils sont cependant traités, comme tous ceux que fit notre sculpteur : un creux circulaire assez profond en a établi la cornée, et un point central, ménagé, en enlevant la matière, en forme la pupille ; mais, ce creux fut amené avec tant de pondération, avec tant de science par la main experte, que le trou creusé est resté tout éclairé d'une lumière si blonde, que l'effet obtenu incite fatalement l'esprit à penser, que les yeux de cette femme étaient des yeux d'azur, des yeux de blonde. En poursuivant l'analyse du buste, lorsque l'on viendra à détailler le travail des cheveux,l'on sera forcé d'y trouver tant de douceur, dans les accents, qui les ont dirigés, tressés, ondulés et bouclés, que cette sup-

position, de femme blonde aux yeux bleus, prendra corps par une valeur touchant à la certitude, quant à ce point très spécial, portant sur une question de coloration que — à moins de réflexion sérieuse — la sculpture semblerait devoir être impuissante à traduire en la matière (1).

Je viens d'essayer de détailler les principaux traits de la physionomie, concourant à donner la vie au masque, il me reste à noter les autres particularités complétant la forme de la face. J'ai dit, que le masque était d'un parfait ovale ; il se termine vers le bas, par un menton doucement arrondi, d'un élégant modelé, et les mêmes qualités de travail sont intervenues pour le haut du masque, offrant un front moyennement élevé, légèrement bombé et assez étroit, et présentant un caractère tout particulier, du fait des temporaux se creusant de manière très accentuée,et fort remarquable en l'occurrence,car le sujet portraituré est d'allure toute jeune ayant en effet été représenté à l'âge, où la femme

1. J'ai dit ailleurs, que les maîtres de la sculpture on tenu à honneur, au travers de leurs productions, de respecter — tout ainsi que les peintres — la théorie du clair-obscur. Par la même conscience d'art, les hommes de grand talent, comme le fut Houdon, ont toujours apporté, tant dans la représentation des yeux, que des cheveux, une façon de donner des accents, qui n'est la même, pour le brun ou le blond, lorsqu'il s'agit des cheveux, et du clair ou du sombre à propos des yeux. Les grands maîtres, donc, ont tous et toujours, en renforçant l'accentuation — c'est-à-dire, en faisant mordre d'avantage l'outil (*ripe ou gradine*) sur la matière, ou en faisant pénétrer plus à fond la *mèche*, dans le marbre — entendu noter la valeur spéciale du brun tant pour les yeux, que pour les cheveux. L'intervention de l'outillage,ainsi conduite dans l'exécution, a eu pour juste résultat de donner à la sculpture l'impression de la couleur, qui malheureusement lui fait défaut (Note de l'auteur).

est dans tout l'éclat de sa beauté rayonnante : vers l'âge de trente ans.

Un cou long et fin, aristocratique et flexible, à peine marqué de l'arête, un peu vive, du sterno-cleïdo-mastoïdien, saillant sur le côté gauche du cou — saillie toute rationnelle par opposition — étant donné le mouvement de la tête orienté vers la droite : les clavicules un peu apparentes, formant un creux très léger, plutôt noté que marqué, n'ayant rien en tout cas, de ce que le vulgaire, sévère pour la maigreur, qualifie irrévérencieusement par le mot : *salières* : la poitrine bombée de façon assez notable: les seins petits, mais bien arrondis, de même que les épaules ; l'ensemble, en somme, de ces détails tout en signalant les caractères, de ce que l'on est convenu d'appeler *la fausse-maigre*, indique aussi la jeunesse encore très appréciable chez le sujet.

En insistant sur ces différentes caractéristiques de l'âge du sujet, des traits du visage et des formes tant du masque que du buste de la gracieuse inconnue, j'entends, dès maintenant, prendre contact avec la question d'identité de la femme représentée : nous en parlerons plus loin.

Passant au détail de l'arrangement, des accessoires, au détail, en un mot, du décor de ce beau portrait, il faudrait pouvoir en noter, en peindre la merveilleuse coiffure, relevée vers le sommet de la tête, bouffant sur les côtés en fortes mèches onduleuses, puis tombant en papillottes assez volumineuses et encadrant le cou de deux de celles-ci, qui, presque se déroulant, vont s'allongeant dans leur chute, passant en avant des épaules, pour, de chaque côté de la poitrine, venir mourir contre les seins. J'ai dit que Houdon, par la légèreté des accents apportés sur cette partie de son œuvre, faisait naître à l'esprit l'idée que les cheveux représentés fussent blonds : j'ai recours à la stricte question de la

technique, mise un jeu dans la pratique de ce marbre, pour établir la preuve de mon assertion. Le travail a été, en grande partie, mené au *ciseau*, on y lit aussi pourtant et cela aisément, la trace de *la gradine et de la ripe* bien que leur morsure ait été fort délicate; des coups de *mèche*, formant des trous assez conséquents se montrent aussi, de-ci de-là, en nombre appréciable ; mais tout le travail exécuté sur cette partie du buste, l'a été avec une grande légèreté de touche. Enfin contrairement à son habitude, l'habile praticien n'a ici que fort peu employé le rifloir, dont l'usage, si l'on en juge par tant d'autres de ses marbres, semble lui avoir été très familier. En agissant de la sorte, le sculpteur a voulu, c'est bien évident, maintenir ses cheveux dans une tonalité effacée, et claire et blonde, reconnaissons-le. On pourrait invoquer pour combattre ma théorie, que l'usage presque constant de la poudre ne forçait pas les statuaires de l'époque, comme ceux de nos jours, à de semblables recherches dans les effets, je me permettrais de réfuter cette opinion, en faisant remarquer, que le cheveu brun ou noir couvert de poudre, apparaît au regard sec et dur, d'où nécessité, pour l'artiste le traduisant dans la matière, de forcer les effets, partant d'exagérer les accents ; par contre le cheveu clair ou blond pâlit, encore davantage sous la poudre, d'où nécessité, avouons-le, d'atténuer, autant que possible, la brutalité de la morsure de l'outil ; c'est ce qu'a fait Houdon, dans le cas présent, et il y a réussi de merveilleuse manière,

Pour pouvoir décrire avec exactitude la draperie soyeuse qui, dans son mouvement enroulant, couvre en partie le buste passant au-dessous des seins, après avoir laissé à découvert les épaules, il faudrait en dire chacun des plis se brisant, se creusant, puis se chevauchant les uns les autres, amenant un charme de légèreté

à cette étoffe, qui la rend d'incomparable vérité. Comment enfin, exprimer la merveilleuse habileté, dont fit preuve l'artiste, en exécutant le fin tissu, orné d'une précieuse tête d'Alençon ou d'Argentan, qui voile, sans la cacher la chair des seins, dont les mamelons, sans se laisser voir, se devinent néanmoins, sous la ténuité du linon qui les couvre.

Un drapé, en plis de grande allure, complète donc l'arrangement, il entoure en partie le socle, sur l'arrière duquel il vient se terminer. Ce piédouche peu élevé, est d'aspect, peut-être, un peu massif, mais fort simple, puisque n'accusant qu'un seul plan dans sa rondeur cintrée ; il pose sur une base carrée formant plinthe, et sur la gauche de celle-ci, il étale avantageusement sa richesse : la précieuse signature de l'illustre maître, en lettres romaines, s'inscrivant ainsi en la matière :

A. HOUDON

FECIT. AN

1777.

Les belles qualités du buste, les traces infinies et très reconnaissables du travail tout personnel de Houdon, la signature enfin, en disent hautement la valeur, en crient jusqu'à l'évidence l'indubitable et absolue authenticité ; un seul point reste encore énigmatique : Qui fut ? qui est en réalité Mme *** ?

Le baron Adolphe de Rothschild, lui avait créé un état civil très appréciable, au point de vue de l'histoire de l'art, en voulant retrouver dans cette jeune femme, l'image d'une artiste célèbre dans la carrière dramatique ; la Clairon. Il crut devoir baser son opinion sur des portraits de la grande actrice, portraits qui par le grand renom de leur auteur : le dessinateur et graveur

Charles-Nicolas Cochin. eussent apporté à son assertion, il faut le reconnaître, un indiscutable appui, si,ces portraits appelés en témoignage, et devenant l'objet d'une étude comparative, n'avaient, malheureusement, le grand tort, à mon sens, d'inscrire en faux l'opinion du Baron. Celui-ci invoquait spécialement le portrait de Clairon, que Cochin avait fait intervenir dans un de ses très fameux dessins, connu sous le titre de : *Concours pour le prix de l'étude des têtes de l'expression* et dont, en 1763, l'habile burin du graveur, J.-J. Flipart, vulgarisait le charme et la belle ordonnance de composition, au profit des amateurs contemporains et à venir. Pour renforcer davantage son assertion, le collectionneur avait encore recours à un portrait de profil, tourné à gauche, dessiné par le même Cochin et gravé par Schmidt, représentant la Clairon, dans son rôle d'*Idamé de l'Orphelin de la Chine*.

Je crois cependant que ces portraits, offrent peu de similitude avec le masque de ce buste exécuté par Houdon. En tant que caractère moral du facies ; ils prêtent, à la physionomie de la Clairon, une énergie qui, — tout en concordant avec celle offerte par les autres images de l'actrice, faites par d'autres maîtres que Cochin — n'en reste, pas moins, peu en rapport avec l'expression de douceur, formant la caractéristique dominante du portrait de notre sujet : Mme ***.

Si de l'aspect moral en quelque sorte, on passe à l'interrogation des traits, l'impression de l'erreur du baron de Rothschild — invoquant la personne de la Clairon, comme modèle du buste — se précise de plus en plus pour arriver, non plus, au doute, mais à la presque certitude de l'impossibilité de voir, entre le sujet du buste et la Clairon, un lien réel. Tous les portraits de l'actrice la montrent avec un masque énergique, bien idoine à ses dons dramatiques ; ses traits dans tous y sont en effet

accentués : front haut ; nez grand, fortement aquilin ; bouche grande et impérieuse, labial supérieur long, l'inférieur se creusant de manière importante, pour laisser saillir, dans sa rondeur très proéminente, le menton ; le maxillaire inférieur charpenté en vigueur ; enfin l'angle facial de très remarquable développement. Tout le bas du masque dénote la volonté implacablement énergique ; à l'examen cette physionomie est de celles qui dégagent une impression de force physique ou morale si nette, qu'une formule usuelle les dépeint d'un trait, en disant : « *c'est une nature* » ... « *c'est un caractère* ».

Qu'il y a loin, avouons-le, de cet ensemble à allure tant soit peu masculine, et seyant bien à la Clairon que l'on connaît, au masque, pris en ses détails, du buste de Mme ***, masque tout de charme retraçant, comme la synthétisant, la nature féminine dans ce qu'elle a de plus exquis : la grâce et la douceur.

Née à Condé, sur l'Escaut en 1723, en 1777, la Clairon aurait eu cinquante-quatre ans, — le buste, que j'analyse, représente une femme proche de la trentaine — et, bien que la célèbre tragédienne ait gardé assez longtemps une apparente jeunesse, [la preuve évidente en serait en son attachement, plus que maternel pour son jeune élève Larive, attachement si affectueux même, qu'il donne à penser, qu'elle resta jeune de corps et de cœur plus que de coutume], je ne pense pourtant pas, que l'artiste scrupuleusement sincère, que fut Houdon, qui, même dans des portraits de princesses, comme ceux de Mme Adelaïde et de Mme Victoire, n'a pas hésité à consigner quelques-uns des outrages apportés aux masques féminins par l'âge, je ne pense pas, qu'il eût pu ainsi déguiser la vérité, au point de nous donner l'illusion d'une femme n'ayant guère que la trentaine, lorsque bien au contraire, il aurait eu à représenter une

femme d'âge déjà mûr, pour ne pas dire avancé. Et de l'observateur du caractère psychique des physionomies [l'auteur des bustes de Bélisaire, Bonaparte, Dumouriez, Cagliostro, Mirabeau, Suffren, tous portraits de l'individu non seulement physique mais aussi moral] de ce prodigieux analyste, qu'en fait-on? En quelle soudaine et singulière inconscience de l'observation de la nature humaine, ne faudrait-il pas, qu'il fût tombé, pour en être arrivé à avoir pu faire de l'énergique Clairon, *prototype de la Volonté;* la pâle et douce figure de notre Mme ***, *véritable image de la timide Indécision.*

D'ailleurs on a toujours nié, non seulement l'existence, mais, jusqu'à l'exécution du buste de la Clairon par Houdon; moi-même (à l'article Valbelle), j'ai mis en avant les raisons qui donnent créance à cette opinion. Les de Goncourt, qui ont consacré une longue et documentée étude à la vie de l'actrice, et ont donné toute son iconologie, ont eux aussi nié le fait. C'est encore M. Dacier, dont les travaux sont de haute référence dans la question, qui ne fait nulle mention d'un buste de Clairon par Houdon, au cours des répertoires iconographiques qu'il a dressés concernant les artistes de la Comédie, dans son ouvrage *Le Musée de la Comédie-Française,* et il cite pourtant, à propos de la tragédienne, les moindres peintures, sculptures, médailles, dessins pastels, miniatures ou gravures, qui en ont reproduit les traits. Si cet auteur n'a rien dit de Houdon, au sujet d'un portrait de l'actrice, c'est donc que, dans ses recherches consciencieuses, pas plus que d'autres, il n'a rien trouvé.

Mais sans tenir compte de l'érudition des de Goncourt et de M. Dacier, ne pourrait-on se demander, et non sans raison, pourquoi le sculpteur aurait exposé le portrait de l'actrice, sous une énonciation aussi timide, lui réservant un anonymat intempestif, et lui faisant substi-

tuer à un nom célèbre, et aimé du public, ces trois étoiles, faites pour dérouter les investigations? Car, si, comme tant d'autres de ses camarades, Mlle Clairon, eut des démêlés avec l'Administration, elle ne fut toutefois, jamais assez mal en cour, pour qu'un artiste eût à redouter d'en exposer le portrait, et pour que, celui-ci, venant à être exposé, les écrits du temps se crussent obligés à faire silence autour de son exhibition, ou tout au moins à lui garder son anonymat.

N'était l'opinion formulée de l'exposition du buste au Salon de 1777, je me laisserais aller au charme de la supposition, de la rêverie ; en effet, l'idée d'une femme qu'il ne fallait pas nommer, me remet en tête des on-dit fort curieux, à propos d'une beauté illustre, dont l'artiste aurait pu avoir exécuté le buste, vers ce même temps, mais qu'il n'aurait pu, que bien invraisemblablement il me semble, avoir exposé même sous cette présentation anonyme. Pour deux raisons puissantes il eut été, déjà, moins qu'opportun de la désigner plus clairement au catalogue, et peut-être de quelque imprudence de la nommer ouvertement dans les écrits parlant du Salon de ce moment même. La première de ces raisons était, que cette femme, ayant un passé tout récent de haute célébrité, venait de tomber en disgrâce au point de se voir, d'abord, reléguée dans un couvent pendant près de deux ans, pour ensuite être obligée, et cela de par ordre royal, à aller vivre, sans en sortir, dans une de ses terres. La seconde raison, encore plus sérieuse peut-être, était, que le voisinage des portraits des princes et princesses de la Famille de France, faits par l'artiste, devait, quand ce ne serait que par pure convenance, lui interdire d'exposer tout proche de ces augustes images, et nominalement le portrait de... la maîtresse du défunt roi Louis XV, de la comtesse du Barry. Il y aurait certes eu dans l'exposition de son buste nominalement, un côté

scandaleux et l'artiste, travaillant alors pour la Cou n'aurait pu oser faire connaître son buste, qu'en le couvrant de l'anonymat, pour abriter la personnalité de son sujet de façon discrète.

Quoi qu'il en soit, on a souvent fait allusion à des portraits de la favorite, exécutés par Houdon en bustes, ou en statues ; les auteurs, qui ont avancé le fait, étaient-ils dans le vrai, je ne le crois pas s'il s'agit de la statue de la *Diane*, pour ce qui est des bustes, on ne peut nier leur exécution de façon certaine; et, même, en rassemblant tous les bruits, venus de divers côtés et consignés dans maints écrits, l'exécution du portrait, en buste, de la maîtresse de Louis XV, reste malgré tout possible et presque probable (1).

La jolie femme était devenue, s'inspirant, intelligemment en cela, de l'exemple de la Pompadour, son illustre devancière dans les amours du Roi, une fervente collectionneuse, et les goûts, qu'elle avait affichés dans une recherche somptueuse de décoration pour ses diverses résidences, [en faisant travailler, de façon constante, les plus renommés parmi les plus grands artistes à l'embellissement de ses demeures], lui avaient vite fait assigner une place de premier ordre, parmi les amateurs, réputés protecteurs des arts et des artistes. Houdon lui, vers ce même temps, quoique très jeune encore, était devenu le portraitiste en vogue, le bustier à la mode, celui vers qui allaient les applaudissements et les faveurs de toute la haute société parisienne, celui appelé, dès lors, à reproduire les traits de toutes les notabilités, de toutes

1. Voir la biographie de la du Barry, par M. Claude Saint-André, Paris, 1809. Voir aussi ce que je dis aux articles : Barry au catalogue des bustes (Vol. II): les détails concernant la statue de Diane, dans la première partie à l'année 1777 : et enfin dans cette troisième partie (catalogue des statues) l'article *Diane*.

les illustrations, quelle qu'en fût l'origine, naissance, mérite, ou plus simplement encore, fortune avantageuse. Rien d'étonnant donc, à ce que la célèbre femme eut pensé à se faire portraiturer par le jeune et talentueux sculpteur, bien qu'elle possédât déjà, et cela depuis peu, son buste par l'illustre maître Pajou, buste universellement connu et justement apprécié; prenant dans l'iconographie de la du Barry, une place à part, par sa qualité de portrait en quelque sorte officiel et restant de ce fait le document indiscuté et indiscutable pour établir, par comparaison la qualité de personne, quand il s'agit de l'image de la gracieuse comtesse.

La possibilité du buste par Houdon, une fois admise. l'exécution en devient d'autant probable. La probabilité d'exécution posée en principe, prenant la supposition pour fait accompli, il s'agit de voir, si un lien quelconque permettrait de rattacher le buste, que j'analyse, à la personnalité de la maîtresse de Louis XV.

Nombreux sont ses portraits, et par une rencontre heureuse, la sculpture elle-même, va nous fournir plus d'un intéressant document au titre comparatif.

Examinons, tout d'abord, l'aspect général de la physionomie de la du Barry, et voyons avec quelle forme son masque et le haut de son corps se présentent le plus habituellement. Dans tous les portraits quels qu'ils soient, peints ou sculptés, dessinés ou gravés, le masque apparaît invariablement long et très ovale en la partie inférieure; à l'examen il offre les détails suivants : le front peu élevé, peu bombé, sensiblement étroit; les temporaux assez accusés comme se creusant légèrement; le nez assez fin et droit; les pommettes peu saillantes; le maxillaire inférieur très léger et peu accentué; la bouche plutôt petite, formée de lèvres bien charnues; le menton peu proéminent et rond; l'angle facial de moyenne grandeur; et enfin, pour donner la vie au visage, des yeux à

l'expression singulièrement douce. Quant au haut du corps la charpente en est légère et on y note les particularités que voici : le cou de longueur très notable est fin et flexible : les clavicules marquées de façon quelque peu apparente : les épaules rondes, élégantes et petites : la poitrine assez bombée ; les seins bien formés, mais peu volumineux. Par ces signes divers, la fausse-maigre se montre très caractérisée ; et dans tous, ou presque tous les portraits faits, vers l'époque ou la du Barry approchait de la trentaine, ou la dépassait à peine, l'on retrouve ces particularités notées, avec plus ou moins de conscience, plus ou moins de vigueur, soit, que les artistes aient tenu à pallier, ce qu'ils considéraient comme de légers défauts, ou qu'ils aient voulu au contraire se montrer strictement sincères, estimant, qu'en tenant compte de ces légères imperfections, elles ne pouvaient en rien atténuer la réputation de beauté, dont jouissait leur gracieux modèle. Ce n'est en effet, qu'avec les ans, qu'on la voit se développer en chair, mais malgré cela, la graisse ne semble avoir ni empâté ses traits, ni alourdi les lignes aimablement élégantes de son corps. Une grande artiste, nous la peinte sous cet aspect, (*Portrait de Mme du Barry*, par Mme Vigée Lebrun : bibliothèque de Versailles), et visage et corps, malgré l'âge, ont de fait conservé la distinction de leurs lignes. Mais, mieux encore que par l'a peinture — que l'on pourrait somme toute accuser de flatterie — nous prendrons contact, à ce propos, avec la vérité, en la cherchant dans les mémoires de Mme Vigée-Lebrun, consignée qu'elle l'a dans « *ses Souvenirs* », en racontant quelque vingt ans après la mort de la du Barry, les conditions dans lesquelles elle fut appelée à faire le portrait de la comtessse ; en quelques lignes elle a retracé l'allure générale de son modèle «... C'est en 1786, que « j'allais, pour la première fois à Louveriennes, où j'avais

« promis de peindre Mme du Barry, et j'étais extrême-
« ment curieuse de voir cette favorite, dont j'avais si
« souvent entendu parler. Mme du Barry, pouvait avoir
« alors quarante-cinq ans environ. Elle était grande sans
« l'être trop : elle avait de l'embonpoint ; la gorge un peu
« forte mais belle... » Le peintre habitué à noter par carrière la beauté féminine, ne constate donc qu'un embonpoint, tout naturel, chez une femme de quarante-cinq ans, et qui, cela va de soi, avait nécessairement dû être de corps très svelte, pour ne dire maigre. Mme Lebrun d'ailleurs est bien sincère, et n'a pas flatté, par les lignes ci-dessus, son modèle, car, quelques phrases plus loin, elle juge assez sévèrement la femme, en disant : « ... Je lui trouvai plus de naturel dans l'es
« prit que dans les manières. Outre que son regard était
« celui d'une coquette, car ses yeux allongés n'étaient
« jamais entièrement ouverts, sa prononciation avait
« quelque chose d'enfantin qui ne seyait plus à son âge ».
A tout bien prendre cette puérilité d'attitude, que Mme Vigée-Lebrun, relevait chez son modèle, et qu'elle croyait être la conséquence d'un violent penchant à la coquetterie, est surtout imputable, à mon sens, à la nature douce et intimement timorée de la du Barry. Ce naturel doux et timoré se fait jour sur ses traits, au travers de ses nombreuses images, et malgré sa vie dissolue, l'Histoire nous a appris combien la crainte et la douceur formèrent en réalité le fond de sa nature ; ses derniers jours passés dans la prison, au milieu d'infortunées, comme elle, vouées au supplice, la trouvèrent en effet d'une sereine et parfaite humilité et, devant la mort, privée de toute énergie elle se laissa aller à une épouvante, faite pour surprendre en ce temps, où, face à la mort, hommes et femmes, jeunes et vieux eurent toujours une contenance des plus courageuses. — » Elle est
« la seule femme, parmi tant de femmes, que ces jours

« affreux ont vues périr, qui ne put soutenir l'aspect de « l'échafaud ; elle cria, elle implora sa grâce de la foule « atroce qui l'environnait ; et cette foule s'émut au point « que le bourreau, se hâta de terminer le supplice... « etc., etc (1) ». La nature douce et timorée qu'annonçaient ses portraits, ne s'est donc pas démentie, même à l'approche de la mort, en cet instant, où les natures les plus timides retrouvent, souvent, une apparente énergie, pour lutter contre leur propre faiblesse, contre leur frayeur, cela par respect humain, lorsque, comme dans son cas, la mort est l'objet d'un supplice, et que ce supplice s'exécute au milieu d'une foule, avide de satisfaire sa curiosité sanguinaire.

En résumant la dernière phase de la vie de la du Barry, nous venons de voir qu'elle répond à l'aspect moral qui se dégage de ses portraits ; *douceur timorée ;* et il faut reconnaître, qu'à ce point de vue un lien existerait avec le buste de Mme ***. Quant à l'âge il concorderait on ne peut plus rigoureusement, le buste assigne les trente ans environ au sujet, et la favorite, [à l'époque où Houdon exécutait l'œuvre en question, (1777)], était âgée exactement de trente-quatre ans, puisque née à Vaucouleurs en 1743. J'ai donné en détail les traits principaux ressortant de la généralité des portraits de la du Barry ; si on examine spécialement les bustes qui la représentent ; ceux de Pajou, notamment, [qui dut, se pliant au gré de sa cliente, transformer plusieurs fois la coiffure de son œuvre pour obéir aux exigences de la mode, ce qui nous fait avoir plusieurs bustes présentant presque l'intérêt d'œuvres originales, tout en conservant à la physionomie son type primitif], (11) si donc on examine ces bustes, ou pourrait retrouver aussi un lien,

1. *Souvenirs* de Mme Vigée-Lebrun.

11. Voir à titre comparatif: Musée de Sèvres buste en biscuit, à coiffure très élevée : autre biscuit collection Georges

faire plus d'un rapprochement entre la du Barry représentée par Pajou et la Mme ***, sculptée par Houdon. Je cite rapidement les points ou cette curieuse ressemblance pourrait se noter : dans la forme générale du masque très ovale ; dans celle, du front, du menton, dans la longueur du cou et son apparence flexible ; dans la fine rondeur des épaules et la structure des clavicules ; dans le développement modéré des seins. Mais un point surtout est particulièrement digne d'attention, le développement très accentué, trop accentué pourrait-on dire, de l'arcade sourcillière, dans les deux sculptures mises en confrontation. Dans l'une, comme dans l'autre, les sourcils sont épais et très faits, chose particulièrement notable en sculpture, — surtout quand il s'agit de portraits féminins — car, le plus souvent, ils ne sont qu'à peine indiqués par une ligne. La du Barry de Pajou présente cette particularité notée avec une insistance très remarquable (1), on la retrouve dans les mêmes conditions chez cette inconnue Mme ***, par Houdon, y a-t-il simple rencontre fortuite ? ou peut-on se permettre grâce à sa présence de certifier qu'il y a même origine de modèle, pour les deux bustes ? je n'ose me prononcer, me contentant d'enregistrer le fait : en répétant que l'accentuation des sourcils, développée à ce point, constitue une marque individuelle toute distinctive.

Blumenthal de New-York : autre, collection du Marquis d'Arlincourt (Paris) : le marbre du Musée du Louvre : la terre-cuite appartenant à M. François Flameng : le buste en terre-cuite de la collection Pierre-Decourcelle ; on trouvera de bonnes reproductions de ces différents exemplaires dans le très remarquable livre que M. Stein a consacré à Augustin Pajou.

1. Voir notamment le buste de la collection Pierre de Courcelle. On a dit que l'on avait faussement pris ce portrait, pour celui de la du Barry, mais cette opinion n'a pas encore été établie par des données irréfutables.

Un dernier détail mérite encore attention ; j'ai dit que la femme représentée par Houdon devait être blonde ; le marbre du Louvre par Pajou montre, que ce maître en traitant les cheveux de la du Barry, s'était abstenu de donner des accents violents, se tenant par là dans un rendu clair et effacé ; et, comme conclusion à ce rapprochement, du court signalement de la favorite, écrit par Mme Vigée-Lebrun, et que j'invoquais plus haut, je détache cette phrase très suggestive en l'espèce : « ses cheveux étaient cendrés et bouclés comme ceux d'un enfant ».

De l'arrangement total du buste, de la coiffure à boucles, du drapé soyeux, de la présence du riche point en Alençon ou Argentan on peut conclure que ce buste était le portrait d'une femme du haut monde, *d'une dame de condition, de qualité*, comme l'on disait alors, quel motif autre qu'une raison d'ordre politique, d'ordre d'État, eût pu empêcher de la nommer ; notre sculpteur a plusieurs fois exposé des portraits de femmes de l'aristocratie et toujours leurs noms et titres figurèrent au catalogue (1).

De tout ceci il résulte une impression c'est que évidemment plus d'un rapprochement pourrait être permis entre la du Barry et ce marbre de Mme *** *dit* du Salon de 1777 (2). Rien de définitif ne prouve cependant que les

1. Ceci est si vrai qu'à ce même Salon de 1777, outre les trois bustes de trois princesses de la famille royale, on voyait encore et nominalement inscrits au catalogue, n° 239. Mme la comtesse du Cayla buste marbre ; n° 240 de Mme la comtesse de Jaucourt (mère de la précédente) buste marbre.

2. L'anonymat qui s'attache à ce beau buste et sa date, l'on fait désigner comme étant celui de la Mme *** ayant pris part au Salon de 1777 ; un croquis de Gabriel de Saint-Aubin en marge du catalogue du Salon de cette année, vient encore renforcer la créance générale, sur l'exposition du marbre en question ; le fait semble donc peu discutable.

suppositions que j'avance, soient d'ordre à les faire s'imposer pour la réalité; mais il serait particulièrement intéressant, qu'un document détruisant l'énigme, nous révélât quelque jour, le nom réel de Mme ***, et reconnaissons-le, d'une singulière bonne fortune pour l'Histoire, si le nom de la du Barry venait à s'associer à ce marbre si parfait. Quand on compare les portraits de la favorite par Drouais, par Pajou, par Mme Vigée-Lebrun, pour ne nommer que les plus célèbres, et qu'on les voit si dissemblables entre eux, toute surprise est possible, et la rencontre d'un buste de la maîtresse de Louis XV, par Houdon, tout bien analysé, reste du domaine des choses plausibles. De la collection du baron Adolphe de Rothschild, ce beau marbre est passé chez les grands antiquaires londonniens, MM. Duveen frères.

TÊTE D'AMOUR. — Sous le numéro 73, de la vente que fit Houdon en 1795, passait aux enchères « Une tête d'Amour ». On ignore la destinée de cette œuvre.

BUSTE DE JEUNE HOMME. — A la vente de 1828, figurait sous le numéro 59. « Un buste de jeune homme courronnée de myrthe ». On ignore le sort de cet ouvrage.

DEUX BUSTES. — On trouve portés au catalogue de Lebrun, année 1791, numéro 363. « *Deux bustes coiffés et ajustés dans le genre de l'antique, faits en Italie* ». Malheureusement ces œuvres, qui seraient très intéressantes, puisque se rapportant aux débuts de l'artiste et à son séjour à Rome, sont demeurées inconnues et aucun détail les concernant ne nous est encore parvenu.

DEUX TÊTES D'ÉTUDE. — Deux têtes d'étude en terre-cuite, ayant figuré au Salon de 1777, sous le numéro 237 du catalogue. On les retrouve au catalogue de la vente

faite par l'artiste en 1795, elles portaient alors le numéro 101 à cette vacation. On ignore les sujets auxquels se rapportaient ces deux œuvres.

BUSTE EN MARBRE D'UNE FEMME INCONNUE. — On a signalé aussi un buste en marbre; représentant une jeune femme la tête inclinée; le masque, offrant, paraît-il, une analogie assez grande avec les portraits de la princesse Pauline Borghèse, sœur de Napoléon. Buste coupé à la naissance des épaules : signé et daté 1811.

TÊTE D'ENFANT. — A la vente de 1795 sous le numéro 74, figurait « *une tête d'enfant coiffée en cheveux* (marbre)». Je ne serais pas éloigné de voir dans cet œuvre un exemplaire du buste de Anne-Ange ; on sait que l'artiste fit de nombreuses reproductions des bustes de ses filles, en plâtre, en terre-cuite, en bronze, et en marbre. De plus, dans les inventaires, ou testaments de la famille, ce buste de Anne-Ange a souvent figuré sous l'interpellation : « *Enfant coiffée en cheveux* » ; ou encore « *Enfant à tête bouclée.* »

(Pour se rendre compte exactement des reproductions des bustes des filles de Houdon, voir ce que j'ai écrit à propos d'un buste en bronze de Sabine à l'âge de six ans, p. 330, t. Ier et p. 229, t. II).

BUSTE D'ENFANT (Plâtre patiné). — Dans la vente de la succession de Mme Vve Duplessis, faite à Paris en 1917, se trouvait un délicieux buste d'enfant en plâtre patiné. Bien que ne portant pas la signature du maître, les précieuses qualités qu'il offrait le firent depuis longtemps déjà attribuer à Houdon et ce fut naturellement sous les auspices de ce nom, si cher aux amateurs, qu'il fut présenté aux enchères ; dès le 10 mars *la Gazette*

Drouet l'annonçait en ces termes : « On cite un buste par Antoine Houdon représentant une fille de l'artiste » et ce journal spécial aux ventes, le 17 mars, dans son compte rendu donnait le résultat de la vacation de la vente Duplessis en disant : « Le plus haut prix a été « atteint par un buste par Antoine Houdon, plâtre patiné « représentant une fille de l'artiste, qui a été adjugé « 50.000 francs à Mme Henri Jonas (sur une demande de « 20.000 francs) ».

Collections Wildenstein. — Cette œuvre aurait été en réalité achetée pour compte de M. Wildenstein qui possède encore à l'heure actuelle de beaux échantillons du talent si admiré de Houdon, et qui fut un des tout premiers grands antiquaires parisiens à rechercher les plâtres des grands sculpteurs du XVIIIe siècle, spécialement ceux de Houdon et à les mettre en leur juste valeur, en leur réservant une place de premièr ordre dans ses collections.

Ce petit buste passant dans une vente encore très récente, et dans un moment pourtant peu fait pour motiver de grosses enchères, affirme par son prix la haute valeur à laquelle on estime de nos jours les œuvres de Houdon. Le fait est d'autant plus digne d'intérêt, que le buste ne portait pas de signature, que la qualité d'œuvre originale ne lui avait pas été conférée et qu'en troisième lieu au moment même de la vente, la preuve absolue de la présence d'une des filles de l'artiste dans ce portrait n'était pas encore faite.

Ce petit buste, selon que les héritiers Duplessis l'on donné à entendre, aurait été acheté il y a de très nombreuses années, sur les quais par leur père et cela pour quelques francs. Il y a là un écart tenant du prodige, mais avec les œuvres de Houdon le dernier mot sur la marche ascendante des prix n'a pas encore été dit, grâce à mes continuels rapports avec les fervents admirateurs

de l'immortel sculpteur, admirateurs tant en Europe qu'en Amérique, je puis affirmer que l'on est encore loin du jour ou la hausse définitive arrivera pour les productions de l'auteur des délicieux bustes de Sabine, Anne-Ange et Claudine Houdon.

DEUX TÊTES DE JEUNES GENS (hauts-reliefs). — Au Salon de 1771, figuraient sous le numéro 284 deux têtes de jeunes-hommes, l'une couronnée de myrthe, l'autre ceinte d'un ruban. De ronde-bosse et de grandeur naturelle. La matière et la destinée en sont inconnues. Ces deux œuvres, comme je l'ai indiqué déjà, devraient, presque certainement, se classer dans les morceaux que l'artiste avait exécutés pendant son séjour à Rome et que selon toute probabilité il avait fait figurer dans sa première exposition, à titre de vivant témoignage de son travail durant sa pension. En envisageant leur exhibition publique s'accompagnant de cette circonstance assez rationnelle, on en arriverait à tirer pour déduction plausible que ces deux têtes devaient être en marbre, ou pour le moins en terre-cuite, l'idée de simples modèles en plâtre s'écartant d'elle-même du fait que l'artiste exposant pour la première fois, et les sujets étant d'importance secondaire, il n'aurait pas cherché à attirer l'attention du public sur deux œuvres en plâtre, matière sans valeur dans les débuts d'un sculpteur.

BUSTE DE FILLETTE INCONNUE (*Vente du Comte de la F...*).—Le 2 décembre 1912, dans la vente du comte de la F... (de la Ferrière) fut vendu par Me Lair Dubreuil, commissaire priseur assisté des experts Paulme et Lasquin, le buste d'une fillette inconnue, il était ainsi désigné au catalogue.

« Houdon (Jean-Antoine)

« 42. Buste de fillette inconnue.

« Elle est représentée grandeur nature, de trois quarts « à gauche. Elle est vêtue d'un corsage décolleté et lacé « derrière, une légère écharpe recouvre ses épaules. « Les cheveux courts, à plat sur le front, sont légère- « ment bouclés sur la nuque. Piédouche circulaire adhé- « rent.

« Plâtre ancien, portant au revers la signature de « Houdon et la date dont les deux premiers chiffres sont « seuls lisibles.

Haut. 50 cent.

« Ce buste qui offre quelque ressemblance avec celui « de Sabine Houdon, nous avait tout d'abord paru repré- « senter également la fille du sculpteur. Mais d'après un « renseignement qui nous a été fourni par M. Vitry, il « n'est pas possible d'admettre cette identification. « M. Vitry connaît en effet une autre épreuve également « en plâtre, de ce même buste, sur laquelle la date qui « suit la signature est parfaitement lisible. Or à cette « date, la petite Sabine n'était pas encore née. »

Si tant est qu'un exemplaire porteur de cette particularité existe, on doit regretter que M. Vitry se soit montré si réservé dans ses renseignements, il eût pu les compléter sans commettre l'indiscrétion de nommer le propriétaire, [car il ne saurait être question d'une collection publique, cette discrétion deviendrait alors tout à fait incompréhensible], en fournissant la date inscrite sur l'épreuve à laquelle on fit allusion, en termes si discrets, on eût fait œuvre utile pour tous les amateurs de Houdon et ils sont légion à l'heure actuelle.

Quoi qu'il en soit, l'exemplaire mis en vente offrait de précieuses qualités de métier, on y lisait de beaux accents à l'outil redonnés après le moulage, accents donnés avec une précieuse habileté de main. Sur une demande de 40.000 francs, les enchères, menées avec son habilité cou-

tumière par Me Lair-Dubreuil, rendaient un des experts, M. Paulme acquéreur du plâtre pour la somme de 30.500 francs.

Collections Duveen. — Un exemplaire en plâtre, de ce buste appartenait il y a quelques années aux grands antiquaires de Londres ; je le crois actuellement en Amérique.

Collections Guérault (de Rennes). — On trouvera en appendice un rapport que j'ai eu occasion de faire sur un plâtre de ce même portrait de fillette, qui selon moi, doit prendre la première place entre ces différents exemplaires, par sa qualité de *plâtre original,* et qui augmente de ce fait et par sa présence la valeur d'art, déjà très réputée, des collections de l'antiquaire Guérault.

BUSTE D'INCONNU. *Musée des Arts Décoratifs* (buste marbre). — Le Musée des Arts Décoratifs, conserve un buste en marbre portrait d'homme inconnu. Cette œuvre est signée ; mais malgré cet avantage l'on a jusqu'ici été incapable de fournir une indication pouvant mettre utilement sur la voie pour retrouver la personnalité que ce portrait représente.

BUSTE D'HOMME INCONNU. *Nouveau Palais, Berlin* (Buste en terre-cuite). — Le nouveau Palais à Berlin possède un buste en terre-cuite, portrait d'un homme resté inconnu. Cette œuvre provient des collections du Prince Henri de Prusse dont Houdon fit le buste ; et qui acheta comme on le sait différentes de ses productions à l'artiste. Provenant des collections du Prince Henri de Prusse, il pourrait être intéressant de rechercher si ce buste ne représenterait pas le chevalier de Boufflers, qui émigré se réfugia près du prince, et à la cour duquel il retrouva la veuve du comte de Sabran qu'il épousa. Le buste de la comtesse de Sabran, fait aussi par

Houdon, et provenant des collections du prince Henri de Prusse est conservé aussi à Berlin. La même origine existant pour les deux bustes et la certitude, où l'on est, du portrait de Boufflers fait par Houdon, mériterait me semble-t-il d'orienter des recherches dans ce sens en ayant recours à des documents iconographiques du chevalier de Boufflers qui ont dû très certainement exister, ou encore en s'appuyant sur des textes pouvant se trouver dans les archives berlinoises, naturellement plus tard, quand la signature de la paix pourra permettre semblables recherches.

DEUX BUSTES DE JEUNES GRECS. — Au catalogue de l'orfèvre Dubois rédigé par Julliot fils, l'année 1785, se trouvent portés sous le numéro 170 deux bustes de jeunes Grecs. Ces œuvres sont de nos jours totalement inconnues.

MÉDAILLON (*Homme en simarre*). — A la vente faite par l'artiste en 1995, figurait un médaillon d'homme en simarre, exécuté en demi-relief. Les détails manquent concernant cet ouvrage, cependant je crois que ce médaillon devait offrir un personnage en son entier et non une smiple tête s'arrêtant à la hauteur des épaules, comme dans la majeure partie des productions en médaillon ; je base mon sentiment sur le fait de l'arrangement intervenant dans la reproduction de l'homme, en effet l'accessoire désigné par le mot simarre fait entendre, qu'il s'agissait d'un homme accoutré de ce vêtement, or l'on sait qu'une simarre est une longue robe de dessous et traînante portée autrefois par les femmes, et devenue le vêtement officiel des magistrats et des professeurs aux temps modernes.

* * *

ŒUVRES DIVERSES

Monuments funéraires

DEMIETRICEWISCH (le sénateur, prince Alexis). — Monument signalé par Stanislas Lami, sans aucune documentation pouvant éclairer l'amateur sur la date d'origine, la destination (très probablement pour la Russie), ni sur la matière, pas plus que sur l'exécution de l'œuvre ; simple projet, maquette, ou mausolée définitif ? Il se pourrait, peut-être, que ce monument, par une erreur de nom, fît double emploi avec celui du Sénateur, prince, Alexis Netriceurisch-Galitzin, dont on trouvera les détails quelques lignes plus loin.

TOMBEAU A ENNERY DU COMTE D'ENNERY. — Ce monument aurait été exécuté en 1779, quant au modèle ; définitivement en marbre, en 1781, et placé, vers cette époque, dans l'église d'Ennery près Pontoise (Seine-et-Oise).

La donnée générale était celle-ci : un monument en marbre, à la mémoire du comte d'Ennery, représentant en bas-relief, la comtesse de Blot, la comtesse d'Ennery et sa fille, ainsi qu'un médaillon du comte d'Ennery et des attributs cinéraires. Toute trace et tout souvenir de cette œuvre ont disparu de la région.

Stanislas Lami dit qu'en 1801, ce monument aurait été

en possession d'un certain Delierre, tapissier à Pontoise, qui en demandait 2.500 francs. Alexandre Lenoir sollicita, du ministre de l'Intérieur, l'autorisation de l'acquérir, pour le musée des Monuments Français.

Sa requête étant restée sans résultat, il la renouvela l'année suivante, et Houdon écrivit aussi à ce sujet au ministre ; ces démarches furent vaines, le monument ne fut acquis ni par le Gouvernement, ni par la famille d'Ennery. Il serait intéressant d'en retrouver la trace.

Dans le mémoire en date du 20 vendémiaire an III, que Houdon a écrit concernant ses productions, on lit :

« Un tombeau en marbre composé d'un groupe de trois personnes, grandeur naturelle à Ennery, près Pontoise. »

GALITZIN (famille). — Dès son premier Salon, en 1771, Houdon exposait deux très importants modèles de mausolées. En voici le détail descriptif donné par l'artiste au catalogue officiel de l'exposition académique de l'année.

« N° 229. Un monument érigé en l'honneur de M. le « Prince Michailowicht-Galitzin, un génie militaire « appuyé sur une urne cinéraire éteint un flambeau, à « ses pieds est un trophée du casque, de l'épée et du « bouclier de ce prince : des palmes, des lauriers et diffé- « rentes couronnes désignent les genres de succès qu'il « a remportés. Cette figure de grandeur naturelle est « appuyée sur un fond formant pyramide, qui doit être « accompagné de deux cyprès. Ce morceau dont la pyra- « mide de 10 pieds de haut sur 4 de large s'exécute « en marbre au Roule dans les ateliers de la ville ».

« N° 230. Autre monument à l'honneur du Prince « Alexis de Netriceurïsch-Galitzin. La justice est appuyée « sur une table destinée à recevoir l'inscription, sur le « socle qui porte cette figure est une urne cinéraire, « groupée avec une branche de cyprès ; au-dessous

« sont deux faisceaux qui désignent la qualité de Séna-
« teur dont ce prince était revêtu.

« Ce morceau de même grandeur que le précédent « s'exécute dans le même atelier ».

Le dernier membre de phrase de cette citation ne laisse ancun doute quant à la présence, seule, du modèle en plâtre au Salon de 1771.

Saint-Pétersbourg, Eglise Notre-Dame deKazan, marbre. — Ces deux très importants mausolées ornent à Saint-Pétersbourg la fameuse église de Notre-Dame de Kazan.

Dans son mémoire du 20 vendémiaire, an III, Houdon y fait allusion en disant : « *Deux tombeaux en marbre pour la Russie...* »

GALITZIN (famille). — Au Salon de l'année 1777, sous le numéro 254, Houdon exposait : « Deux esquisses « de tombeaux pour deux princes Galitzin, ces monu- « ments doivent être exécutés en marbre de grandeur « naturelle ».

Ces deux tombeaux semblent être restés à l'état de projets, et l'exécution définitive n'en a pas été faite à ma connaissance.

Musée du Louvre, haut-relief : terre-cuite. — L'un était destiné au prince Galitzin, vice-chancelier de Russie ; l'autre devait être consacré à la mémoire d'un prince Galitzin, tué en duel.

Une de ces deux ébauches, haut-relief en terre-cuite, de petites proportions est entrée au Musée du Louvre par un don de M. A. de Vandeul en 1905 ; elle est inscrite sous le numéro 1038 du catalogue.

TOMBEAU DE LOUISE-DOROTHÉE DE SAXE-GOTHA. — En 1771, Houdon recevait de la cour de Saxe-Gotha la commande d'un très important tombeau

à ériger en mémoire de Louise-Dorothée de Saxe-Gotha.

Il en exposait le modèle en 1775 sous le n° 259.

« *259, Le modèle d'une chapelle sépulcrale en mémoire de Louise-Dorothée, duchesse de Saxe-Gotha. Au fond de cette chapelle est la porte du Temple de la Mort, qui sous la figure d'un squelette élève pour en sortir les rideaux dont elle est en partie voilée et se saisit avec précipitation de la duchesse. La duchesse les cheveux épars est couverte d'un linceul, elle doit exprimer son attachement pour tous ceux qui lui étaient alliés et son affection pour le peuple.* »

L'exécution définitive en marbre n'a pas été faite; le Musée de Gotha (Saxe) a conservé le modèle en plâtre.

Ce tombeau, tant par la composition que par son exécution, apporte un réel intérêt dans l'œuvre de Houdon, on y trouve, plus que dans tout autre de ses ouvrages, l'influence de son séjour à Rome et l'impression que les compositions des maîtres de l'ancien temps avaient pu faire sur lui. J'ai dit ailleurs que, plus que les productions des temps antiques, les œuvres des sculpteurs de la Renaissance italienne et notamment celles de Donatello et de Michel-Ange avaient eu le don de retenir l'attention de notre artiste et qu'il avait dû chercher à deviner par une étude anssi constante qu'approfondie les procédés que les grands sculpteurs de cette époque employèrent dans la fonte de leurs œuvres, cependant par ce tombeau Houdon ne laisse rien entrevoir de cette étude des artistes de la grande époque de l'art statuaire italien. Il s'est laissé aller au goût de son temps et le côté confus, le théâtral de sa composition, fait preuve d'une réminiscence, inconsciente certainement, de l'œuvre d'un maître, objet de la vénération exagérée sans doute, des artistes du XVIIIe siècle, mais existant malgré tout; du Bernin; l'œuvre : le tombeau du pape Alexandre VII (Fabio

Chigi, 1599-1667). Malgré l'admiration que les Italiens ont vouée au Bernin, même des auteurs anciens ne se sont pas fait faute de critiquer ce mausolée, c'est ainsi que dans son livre descriptif des merveilles des trois arts décorant les monuments de Rome, l'abbé Filippo Titi dit :

« ... A mano destra sopra la porticella laterale che « va a S. Marta, è il deposito di Alessandro VII con la « statua inginocchioni, e quattro virtù scolpite in marmo, « disegno bizzarro del Bernini, il quale di sua mano « scolpi la statua della Verità. La Carità à del Mazzuoli, « e un altra di esse statue è di Lazzaro Morelli... (1) etc. »

Un de nos auteurs, dont l'ouvrage très documenté fait autorité en cette question si spéciale des tombeaux, s'est exprimé de façon beaucoup plus nette si possible sur l'étrangeté de ce mausolée :

« On a fait percher Alexandre VII au-dessus d'une « porte. Un grand squelette de bronze doré soulève la « draperie de marbre qui enveloppe sa tombe. Cette « *invention ridicule et théâtrale* rappelle aussitôt le « Bernin (11). »

Lorsque Houdon entreprit le monument funéraire de Louise-Dorothée de Saxe-Gotha, il avait à peine trente ans, son séjour de Rome était tout récent ; devant faire une œuvre très importante, tout naturellement il s'est souvenu du tombeau exécuté par le Bernin, qui, comme

I. « A droite sur la petite porte du côté qui mène à Ste- « Marthe, est le tombeau d'Alexandre VII, avec sa statue « agenouillée, et quatre Vertus exécutées en marbre, *com- « position bizarre de Bernin*, qui sculpta de sa main la « statue de la Vérité. La Charité est de Mazzuoli, et une « autre de ces figures est de Lazare Morelli (*Descrizione delle pitture e sculture e architetture esposte al publico in Roma par Filippo Tite* (*Rome*, 1763), p. 17).

II. Lucien Augé : *les Tombeaux* (Paris Hachette, 1879) p. 269.

je l'ai dit plus haut, était alors vénéré par les artistes de l'époque, et il s'est laissé tomber dans l'exagération d'une composition, tant soit peu théâtrale et maniérée. Son âge, le plaçant à ses débuts dans la carrière et l'admiration de l'Ecole française d'alors pour le Bernin sont son excuse.

*
* *

Animaux. — Matières diverses

On sait que Houdon, à différentes reprises, s'adonna à la représentation des animaux. Ce fut au Salon de 1777, avec le numéro 252 « *Plusieurs animaux en marbre* » que l'on vit, pour la première fois, le sculpteur exposer des œuvres si peu conformes aux sujets habituellement choisis, traités et exposés par les artistes français de l'époque.

Quelques peintres tels : Watteau, J.-B. Oudry, Desportes, Bachelier, Boucher, Huet et même parfois Chardin et Greuze, avaient donné fréquemment des œuvres, dans lesquelles ils avaient fait intervenir avec un rare bonheur des animaux, mais l'interprétation de ceux-ci, par ces habiles artistes, n'avait été qu'assez superficielle, leur présence accompagnant généralement des portraits, ou complétant des scènes de genre, concourait en l'occurence au titre purement décoratif (1); ou bien

1. Watteau avec son *Singe sculpteur* du Musée d'Orléans ; Chardin avec ses deux tableaux du Musée du Louvre ; *le Buffet et le Singe peintre* ; Boucher avec ses *Pastorales* ne sauraient être pris sérieusement pour de fidèles interprètes des animaux ; Oudry et Desportes, en dehors des portraits où ils ont placé des chiens à côté des chasseurs, ont parfois donné de simples portraits de chiens de chasse qui dénotent d'un réel souci de correction dans l'imi-

encore le plus souvent, comme ce fut le cas pour Oudry et Huet, ils se trouvaient faire l'objet du sujet principal, dans des motifs consacrés à l'industrie artistique et plus spécialement à celle des arts textiles ; mais, en tous

tation de la nature. Huet a plus consciencieusement imité la nature que Boucher, dans la reproduction des animaux, et ses études en dessin en font foi, mais l'arrangement recherché, le plus souvent, dans un but de décoration, nuit à la simple sincérité de l'imitation D'autres artistes encore, tels : Van der Meulen, et les Parrocel dans la représentation des chevaux ont laissé une trop grande part au genre conventionnel, et tous avaient montré, avant Houdon, que le souci de la forme n'était pas chez eux naturellement asservi aux strictes rigueurs des lois anatomiques. Une science plus approfondie du cheval se rencontre dans le clan des sculpteurs ayant créé des figures équestres : Dejardins, Girardon, Guillaume Coustou, Bouchardon, s'étaient spécialement appliqués à son étude, ils avaient à leur service il est vrai, des ouvrages de physiologistes spéciaux, comme Solleysel, Vincent et Goiffon qui avaient étudié le cheval avec soin, allant jusqu'à en noter les allures particulières. Quant à Falconet, qui avait donné, vers ce même temps, la fameuse figure équestre de Pierre-le-Grand à Saint-Pétersbourg et lui avait consacré un gros ouvrage, son œuvre était inconnue en France et ne pouvait servir utilement l'art, pour l'orienter vers cette voie toute spéciale. Telle était la situation de l'art animalier au moment où Houdon se mit, par simple passion de travail, à imiter dans la matière quelques individus du règne animal.

Un artiste contemporain de Houdon, Jean-Baptiste Giraud, dont les œuvres sont malheureusement insuffisamment connues de la grande masse du public amateur, s'adonna, ainsi que son élève Grégoire Giraud, avec grand succès à la représentation des animaux. Notant combien rare était ce genre de productions vers la fin du XVIII[e] siècle, le grand statuaire et illustre critique d'art, Eugène Guillaume, a dit avec raison : « De sorte que si l'on excepte « un « chien » de Grégoire Giraud, que l'on voit au Musée « du Louvre, rien n'indiquait alors que l'attention des « sculpteurs dut sérieusement se porter sur tout le règne « animal (1) ». L'illustre académicien avait eu soin de noter précédemment que si Bosio, Lemot et Cartellier durent

cas, sans avoir jamais la prétention de donner une étude serrée et précise de la nature.

Avec Houdon, artiste observateur d'un positivisme en art tout à fait intransigeant. la représentation des animaux prenait une signification toute nouvelle, par la façon même dont le sculpteur traitait la reproduction des bêtes. Avec lui naturellement rien n'est laissé au hasard ; la forme précise, la représentation aussi sincère que faire se puisse dans la matière, par une exécution touchant parfois au « *tour de force* », dans l'imitation du poil ou de la plume, telle devenait la vision devant fatalement bouleverser les idées admises jusqu'à ce jour et avoir une portée et un retentissement tout spécial sur la conception des amateurs de son temps, ne retrouvant plus avec les animaux de Houdon le « *déjà-vu* » dans ce genre, auquel les artistes antérieurs avaient habitué l'œil du public.

LA GRIVE (*Collection du Comte de Castries*). — Qu'étaient au juste ces animaux en marbre que l'artiste exposait à ce Salon de 1777 ? Il est assez difficile de le dire, sauf pour l'un d'entre eux, que les critiques du temps ont signalé, et tout spécialement Grimm, qui à

reproduire des chevaux, ils eurent soin de se servir des théories et des documents laissés par Léonar de Vinci, et Lomazzo, mais qu'ils s'écartèrent de ces grands principes qui se trouvèrent chez eux *altérés cependant par une imitation directe de l'antique* (II).

L'élégante revue *la Renaissance de l'Art français*, numéro 10 décembre 1918, a donné un excellent article de M. A. Pératé, consacré aux animaliers du XVII[e] siècle ayant orné de leurs travaux le parc de Versailles. Je conseille de le lire et d'en examiner les reproductions qui l'émaillent, on verra que ces animaliers firent tous, dépense plus d'esprit, que de sincère correction imitative (notes de l'auteur).

I. et II. E. Guillaume. Notices et Discours : Antoine Barye (ancienne maison Quantin, Paris).

ce propos a écrit quelques phrases, concernant une « *Grive morte suspendue par une patte à un clou* », et narré un petit incident, peut-être enjolivé à plaisir pour lui donner tout le charme d'un conte précieux.

« Parmi plusieurs morceaux que le même artiste a « exposés au Salon, il y a entre autres un petit bas-« relief représentant une grive morte, attachée à un « clou par la patte. Ce morceau est d'un effet prodigieux ; plus on le voit de près, plus il fait illusion. Un « enfant de six ans fut mené il y a quelques jours dans « l'atelier de M. Houdon ; il examina cet oiseau et de-« manda d'abord à son père où il était blessé. On lui « dit que la blessure était vraisemblablement cachée : « Mais papa, dit-il, de quoi donc est fait cet oiseau? « C'est du marbre, lui dit son père. — Ah ! ah ! reprit « l'enfant, est-ce que l'on fait des plumes avec du « marbre. » Cette naïveté dut flatter l'artiste plus que « les éloges exagérés des connaisseurs (1). »

Cette charmante anecdote a servi de point de départ à tous ceux, qui par la suite ont écrit des analysés résumées de la carrière de Houdon, pour signaler : *la Grive morte*, comme un des chefs-d'œuvre du maître, exagérant ainsi la portée de cet ouvrage, qui, somme toute ne doit être considéré dans l'œuvre entier du sculpteur que comme un ouvrage délicat, patiemment ouvré, et montrant avec quelle maîtrise l'artiste sut vaincre la difficulté inhérente à la matière, et l'asservir suffisamment sous l'outil vainqueur, pour arriver à faire illusion ; c'est un tour de force de métier et si ce côté de l'art n'est pas suffisant ponr établir la réputation d'un artiste, dans ce cas tout au moins, l'échantil-

1. *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et Diderot*, septembre 1777, années 1776-1778, t. X, p. 415 (Furne, 1830). L'enfant aurait été, dit-on, le fils de Sedaine.

lon de la prestigieuse habileté du maître reste puissamment intéressant, puisqu'il montre à quel point Houdon était arrivé à être maître de la matière, et explique facilement le pourquoi de sa supériorité dans le travail du marbre en nombre d'autres occasions,et notamment dans le rendu du regard et la souplesse des cheveux, où il est arrivé non pas à égaler la nature, mais même à la remplacer pourrait-on dire, par la perfection de l'imitation.

UN LÉVRIER (statuette; terre-cuite orginale) *Collection Fauchier-Delavigne*.— Voulant établir d'une façon sérieuse l'attribution à Houdon, que j'avançais à propos d'une très remarquable étude d'un « Lévrier » œuvre originale en terre-cuite, j'eus occasion de citer tous les textes concernant les animaux du Salon de 1777; je m'appuyais aussi sur la technique du maître, sur sa manière de modeler, sur son coup d'outil de prédilection, sur la présence dans *l'atelier* de Houdon qu'a peint Boilly, d'un lévrier vivant et de même race justement, que celui reproduit par cette terre-cuite, bref, dans une longue étude d'ordre analytique, j'établissais la possibilité absolne d'attribuer à Houdon seul, cette étude serrée de ce très beau chien. Je ne sache pas que mes arguments aient pu être battus en brèche de façon sérieuse et je continue donc, plus que jamais, à maintenir de manière absolue l'attribution que j'ai donnée, comme la seule sérieuse, basée qu'elle est sur de si multiples points de contact avec l'art si précis de Houdon, qu'il est impossible de ne pas admettre l'analogie en tant que facture, existant entre ce lévrier et d'autres innombrables échantillons du travail du sculpteur se présentant également en terre-cuite.

A l'occasion du travail que je consacrais à ce

lévrier (1), j'eus le bonheur de rencontrer l'assentiment et de recevoir les éloges de grands artistes, de connaisseurs et amateurs de haute valeur, de critiques influents ; dans ce concert flatteur de louanges, une seul note aurait pu me paraître dissonnante. A propos de mon travail, M. Paul Vitry, le critique d'art très connu, consacra un article dans la revue *les Arts* et tout en nommant les textes mêmes, que j'avais fournis, et puisant dans la liste manuscrite de ses œuvres que Houdon a rédigée (liste que M. Vitry devait publier par la suite), et faisant une rapide revue des animaux sculptés par Houdon à propos d'un serin couché sur son tombeau M. Vitry arrivait à dire «... quant au serin, « nous ne pouvons nous empêcher de songer, en lisant « la mention de son tombeau, à ce curieux petit céno- « taphe en terre-cuite exposé au musée de Cluny, où se « lit l'inscription : Cy gît Fifi », et sur le sommet duquel « trois serins singent si drolatiquement la pantomime « macabre des tombeaux classiques, à la manière de « Slodtz ou de Pigalle. L'exécution seulement un peu « froide et sèche des animaux, dans la terre-cuite de « Cluny, ne nous permet pas de la donner sans hésita- « tion à Houdon, étant donné surtout que nous avons « ici le point de comparaison qui faisait défaut à M. Gia- « cometti pour étayer la laborieuse, *plausible*, mais « malgré tout *un peu vaine attribution* de son lévrier, « au maître sculpteur ». Comme on le voit la critique de M. Vitry à l'égard de mon attribution, n'est pas bien contrariante, puisqu'il la reconnaît *plausible*, il est vrai qu'il la reconnaît aussi *un peu vaine*, opinions qui se contredisent singulièrement ; n'eut-il pas été beau-

1. *Un levrier : terre-cuite originale de J.-A. Houdon*, par Georges Giacometti. Paris, Duroq.

coup plus simple de démontrer l'inanité de mon attribution, par un travail retorquant mes arguments, uniquement basés sur la constatation de la technique de Houdon, sur la théorie mécanique du métier du sculpteur, sur la présence dans son propre atelier d'un lévrier appartenant à Houdon très probablement, sur l'examen attentif du détail de la construction, de la forme, de l'ostéologie et de la myologie de ce chien developpées points par points au cours de l'analyse que j'avais faite de l'œuvre. Devant la critique bénigne de l'écrivain d'art, je n'avais donc pas à me formaliser et je fus au contraire fort satisfait, puisque grâce à moi M. Vitry eut la très heureuse idée de donner la reproduction de la *Grive,* a même son article, chose qui aura été agréable à bien des amateurs comme elle le fut particulièrement pour moi, qui n'avais pas, comme je l'avais avoué d'ailleurs, le bonheur de connaître cet intéressant document, bien qu'en l'occurrence, contrairement à ce que pouvait penser M. Vitry il ne me faisait pas faute, et ne pouvait m'être d'un secours précieux pour baser mon attribution, n'ayant pas la prétention de pouvoir reconnaître par la vue d'un oiseau, dont tout le charme consiste dans la façon merveilleuse dont le plumage est traité, la main qui a pu établir une œuvre où tout le mérite réside dans les qualités de structure, de forme, de valeur des os et de mise en place des muscles. Nous verrons plus loin un groupe attribué à Houdon dans lequel on rencontre, au même titre d'habileté de métier, la plume et le poil traités simultanément par la même main et la différence de travail est on ne peut plus appréciable sur les deux sujets.

LA GRIVE (haut relief : marbre) *Collection du Comte Gabriel de Castries.* — Cette grive, que l'on a faussement qualifiée *bas-relief* en marbre, puisque traitée au

contraire en haut-relief appartient à M. le comte Gabriel de Castries. M. Vitry en a donné une très jolie reproduction dans le n° 42 de la revue *les Arts* de juin 1905. Je ne saurais trop conseiller aux amateurs de Houdon de se procurer ce document. car outre qu'ils auront là une reproduction assez fidèle du travail du marbre, ils y trouveront un échantillon, de netteté remarquable, de la signature du maître en caractères cursifs, et en plus une rapide mais intéressante, étude de M. Vitry sur Houdon, animalier.

Ce petit marbre de la *Grive* est dans la famille du comte de Castries, à son dire depuis de très longues années et y aurait même devancé la vente de l'atelier de Houdon en 1828.

Les autres animaux, ou tout au moins partie de ceux que le maître a sculptés nous sont indiqués par les catalogues des ventes de 1795 et de 1828, et encore par procès-verbal de cette dernière vacation à savoir: *Cerf groupe plâtre* adjugé 7 francs. *Un petit chien en marbre*, avec deux autres ouvrages de même matière, mais non détaillés, vendus ensemble 7 francs. [Peut-être est-ce là, le petit chien couché en boule et de race *griffon*, que l'on voit entre des bustes, un médaillon et une urne sur le premier rayon à gauche dans les tableaux de Boilly, représentant Houdon travaillant dans son atelier, petit chien que j'avais signalé dans mon étude *Un lévrier*]. Puis encore à cette même vente sous le numéro 68 figuraient deux oiseaux morts, sur un socle, qui n'ont pas d'indication de prix au procès-verbal de la vacation. Un oiseau mort, marbre, vendu 18 francs était-ce le même morceau qui, au catalogue de la vente de 1795, portait le numéro 81 et était indiqué sous la mention « Une grive morte en marbre » ? Ce qui donnerait lieu de penser avec quelque raison, que c'était le *petit bas-relief* dont a parlé Grimm à propos du Salon de 1777, et, très vrai-

semblablement alors, le joli marbre de précieux travail appartenant au comte Gabriel de Castries.

A cette nomenclature il faudrait ajouter aussi une « Perdrix » en marbre que Stanislas Lami donne à la collection de Castries, et dont M. Paul Vitry, [bien placé cependant en analysant la *Grive* à même cette collection], dit ignorer la destination.

Un serin couché sur un tombeau marbré. — Comme on l'a vu, M. Vitry en parlant de ce petit mausolée, a été ramené à se remémorer le petit monument qui en terre-cuite est exposé à Cluny, l'exécution un peu froide et sèche des animaux, le font hésiter à y reconnaître une œuvre du maître. Je pense qu'en cela le critique se montre avisée, car outre la froideur et la sécheresse, ce spécimen offre surtout une banalité de métier, au point de vue du modelage, tout à fait incompatible avec la maîtrise de Houdon, et n'était la drôlerie apportée dans la mise en scène du sujet, cette œuvre demeurerait assez insignifiante.

JEUNE CERF TERRASSÉ PAR UN AIGLE (marbre). *Collection Larcade.* — M. Larcade, l'antiquaire bien connu, possède, dans ses très remarquables collections, un marbre de tout premier ordre dans la représentation des animaux. Ce groupe, qui met en scène un épisode tragique de la forêt, présente de si merveilleuses qualités au point de vue technique de la pratique du marbre, que l'on est appelé, tout naturellement, à y associer le grand nom de Houdon. On y retrouve répétées, à satiété, toutes ses finesses de touche en maniant le ciseau pour représenter la plume de l'aigle, et tous ses vibrants accents de la gradine, de la ripe, et du rifloir dans l'imitation du poil dur et dru du cerf.

Quant à l'anatomie, tant de l'aigle que du cerf, elle est de si remarquable précision, que seul l'anatomiste

fervent que fut Houdon, pouvait à cette époque se permettre de l'exécuter avec une impeccabilité aussi méritoire. Surtout en ce qui concerne le cerf, j'y retrouve tous les points de contact avec l'auteur du Lévrier, dont j'ai donné la reproduction plus haut ; le Lévrier est en terre-cuite, le cerf du groupe en marbre, mais j'ai déjà eu occasion de faire remarquer combien Houdon, malgré la diversité des matières, employait souvent les mêmes procédés de travail pour arriver aux effets qu'il voulait obtenir ; et combien surtout il restait égal à lui-même dans la correction du dessin, la fermeté des plans, et la sévérité rigoureuse de l'anatomie, et il n'est pas indifférent de noter que lorsque l'on a la bonne fortune de retrouver sur une œuvre la trace si personnelle de sa facture, elle garantit l'authenticité de l'œuvre, peut-être mieux que la signature, que l'on peut somme toute aisément imiter.

Le côté moral, et cela fait d'autant songer à Houdon, qui nota toujours avec tant de conscience le caractère psychique de l'action, ou de la physionomie de ses sujets, au travers des œuvres qu'il exécutait, est aussi traité de merveilleuse manière dans ce groupe. Rien de plus saisissant comme mise en scène dramatique, et l'artiste a su donner une vie intense aux deux protagonistes de l'épisode; l'aigle est terriblement féroce, quant au cerf son regard mourant en dit l'angoisse poussée à l'extrême. En considérant cet admirable groupe, on ne peut s'empêcher d'évoquer la description si vivante, qu'Homère nous a laissée, de la fibule d'or ornant le manteau d'Ulysse, et Houdon semble avoir voulu égaler la poignante idée du ciseleur grec supposé, qui selon Homère aurait exécuté le bijou, où se montrait *le faon tremblant de tous ses membres, sous l'étreinte du chien tout prêt à l'étouffer* (Homère, *Odyssée* LIB: XIX, vers 226 et suivants).

Nous avons vu qu'à la vente de 1828, figurait un groupe d'un cerf en plâtre, était-ce le même sujet ?

Au Salon de 1777, Houdon exposait plusieurs animaux en marbre, n'y aurait-il pas lieu de voir la possibilité de ce groupe figurant à ce Salon?

Le groupe pose sur une belle terrasse, en bronze doré, ajourée à décor de rocailles ; aux angles quatre pieds griffes, rappelant les serres de l'aigle, montrent bien, que cette terrasse a été indubitablement faite pour le groupe.

Le travail du bronze et surtout sa composition de décor dénote l'époque de transition, et si, dans son ensemble, cette terrasse se range dans le style Louis XV, le style y est déjà assagi et l'année 1777 pourrait parfaitement lui être assignée, comme date d'origine, donc pouvant parfaitement concorder avec le Salon de cette année où, sous le numéro 252. notre sculpteur exposait *plusieurs animaux en marbre.*

Sujets divers

LES ARMES DE FRANCE, *sujet décoratif.* — En l'année 1779, on plaçait au fronton de la scène du théâtre à Versailles, un cartouche présentant les lys de France. Le cartouche était porté par deux anges, ou génies accotés à chaque face latérale de l'écusson ; cette composition en carton-pâte doré, selon le goût de l'époque, était l'œuvre de Houdon. Il est à regretter que les remaniements faits au château sous Louis-Philippe, aient fait disparaître cet ouvrage, qui nous eût fait connaître le sculpteur dans un genre tout spécial, où nous l'ignorons complètement, celui de sculpteur décorateur.

CHARLES ET ROBERT, AÉRONAUTES (esquisse), — On vit un temps, dans la salle des Antiques au Louvre. une esquisse : *Projet d'un monument rappelant les expériences de Charles et Robert.* On ne sait à l'heure actuelle où se trouve placée cette terre-cuite.

La documentation sur l'art aéronautique, n'a guère plus de secrets pour nous, son histoire nous étant actuellement connue en son entier, nous savons donc le retentissement qu'eurent en leur temps les expériences de Charles et Robert, et il nous est aisé de comprendre l'enthousiasme qui salua la merveilleuse découverte.

L'idée, pour consacrer la mémoire de ce grand événement scientifique, d'élever un monument aux Tuileries, sur l'emplacement même d'où le 1er décembre 1783, était monté vers les cieux le premier aéronef, rencontra donc l'assentiment général ; un concours fut institué et parmi les Académiciens, Julien, Pajou, Gois et Mouchy furent officiellement invités, dès 1784, à fournir des maquettes ; c'est ce que nous fait connaître le document O[1] 1179, page 123 des Archives Nationales. Malgré cela d'autres artistes célèbres tels Clodion, Houdon, Berruer, Le Comte et d'Huez envoyèrent aussi leurs projets ; mais l'idée d'élever le monument projeté fut peu à peu abandonnée et de toutes les œuvres exécutées en vue de la glorification des intrépides novateurs, Charles et Robert, seule reste aujourd'hui connue, celle à laquelle travailla Clodion et que possède M. Paul Tissandier.

La connaissance du concours pour le monument à Charles et Robert, s'appuie sur une lettre de Pajou (4 mars 1784, conservée aux Archives Nationales : O[1] 1225) par laquelle l'artiste fait connaître au Directeur des Bâtiments du Roi qu'il a terminé dessins et modèles. Le comte d'Angiviller par une lettre du 29 mars 1786, faisait savoir à Pajou qu'une somme de 1.600 livres, lui était allouée pour ses études en vue du monument pro-

jeté et abandonné. Gois avait demandé 2 400 livres. Mouchy 1.200, Julien 3 000, ramené à 2.400 livres (Voir Archives Nationales O[1] 1149, f° 7, V°).

Quant à la maquette de Houdon, mention en est faite dans *le Mercure de France* (de 1783, n° 45), prouvant que, dans l'esprit de notre artiste, l'idée de glorifier l'art aéronautique était née, bien avant que le monde officiellement savant s'en fût préoccupé, puisque l'Académie n'invitait, qu'en 1784, certains de ses membres à prendre part à un concours pour commémorer les expériences sensationnelles de Charles et Robert.

CŒUR EN CIRE. — Un cœur en cire posé sur un socle en marbre bronzé, figurait à la vente de 1828 et fut adjugé 9 francs Ce morceau d'étude tout à fait spé. ciale, offre un intérêt relatif, car il indique seulement à quel degré de recherche l'artiste était arrivé pour parfaire sa science anatomique. On ignore la destinée de cet ouvrage.

ENFANT DANS UN PANIER (plâtre). — A la vente de 1828, figurait cette composition, toute documentation la concernant fait faute jusqu'à présent ; reçut-elle une exécution en une autre matière que le plâtre ? on l'ignore, de même que le sort de cet exemplaire, qui semblerait avoir été unique et dont le prix d'adjudication, à la liquidation de l'atelier du maître, fut de six francs.

MINERVE (figure-décorative). — Sous Louis-Philippe, au cours des remaniements faits au château, on a fait disparaître, peut-être même détruit une figure allégorique de Minerve, que Houdon avait faite en carton-pâte pour la décoration de la salle des spectacles à Versailles. Cette figure avait été placée en 1779, et devait

être probablement dorée, comme on avait l'habitude de le faire pour ce genre de décorations.

MONTGOLFIER (les frères), *aéronautes* (Bas-relief) — Bas-relief dont on a perdu la trace. Connu par une gravure de Delaunay d'après le dessin qu'il fit de cette œuvre en 1783. *Le Mercure de France* de novembre de la même année signalait cette pièce aux amateurs.

Un médaillon d'un des frères Montgolfier, en plâtre teinté à figuré à la vente de 1828, il a dû faire partie d'un lot, car, au procès-verbal de la vacation, il ne fait pas l'objet d'une mention spéciale par son prix de vente. Son numéro du catalogue pour les enchères était le 38.

CATALOGUE COMPLET

(DESCRIPTIF ET ANALYTIQUE)

DES STATUES, DES STATUETTES ET DES SUJETS RELIGIEUX

STATUES ET STATUETTES

DEUX AMOURS SE DISPUTANT UN CŒUR Groupe en marbre attribué à Houdon.— Stanislas Lami en signale le passage en diverses ventes : 1° en 1793, à celle de Trescot-d'Espagnac, où attribué à Broche, il était adjugé 750 livres ; 2° vendu 194 livres à la vente du citoyen Wautier, le 21 prairial an V (9 juin 1797); 3° dans la vente du comte d'Espagnac, le 8 mai 1868. J'ignore si l'attribution de ce groupe faite au sculpteur Broche est fondée ; cet artiste est encore de nos jours assez ignoré et les documents authentiques dus à son talent, de second plan, sont en nombre trop restreint pour permettre, par étude comparative, de pouvoir établir sérieusement s'il convient de lui donner telle ou telle œuvre, sans analyser scrupuleusement la question (1).

1. Le nom de Broche fut porté, vers la moitié du dix-huitième siècle, par deux sculpteurs : Joseph et son frère Ignace. On connaît peu ou presque rien de leur vie et de leurs travaux ; l'un fut élève à l'ancienne Ecole académique, de 1757 à 1761. Wille les nomme au cours de son *Journal*, comme lui ayant apporté le 14 avril 1763, un groupe de trois figures en plâtre qu'ils désiraient exposer, et le priant de s'intéresser à eux pour leur faire trouver des travaux.

Le plus jeune, Ignace, aurait professé à l'Ecole de l'Académie de Saint-Luc, où il avait été reçu en octobre 1762.

Quant à l'attribution de ce groupe faite à Houdon, je crois devoir dire qu'elle est tout au moins problématique, si non de tous points erronée. J'eus occasion dans ces dernières années d'examiner un exemplaire de ce groupe, pouvant remonter aux premières années du XIXe siècle ; et puis affirmer que, bien que le marbre en fut traité de façon appréciable, l'ensemble ne rappelait en rien la manière du maître ; ce groupe dénotait en effet dans sa structure un maniérisme, une afféterie diamétralement opposés aux belles qualités d'indépendance dans sa composition et son rendu, que Houdon avait conquises et imposées par ses productions à l'époque antérévolutionnaire, date à laquelle il conviendrait de placer cette œuvre.

APOLLON (*Collection de Pastré*). — Dans son mémoire du 20 vendémiaire, an III (11 octobre 1794), Houdon fait, à deux reprises, allusion à cette statue; en effet on y lit, à un assez long intervalle entre elles, ces deux phrases ne laissant aucun doute sur la destination de l'œuvre, ni sur sa date d'origine : 1° « *Une Diane,*

D'après Thiéry, il avait exécuté à l'Eglise des Théatins, le mausolée du marquis de Terrail, mort en 1760. Un fragment de ce tombeau, une femme personnifiant la *Douleur*, entra au Musée des Monuments Français, le 28 mai 1794 (n° 380 au catalogue de 1806), il est maintenant au Musée du Louvre sous le n° 515. On connaît encore du même artiste, ou pour mieux dire ou lui attribue, le buste en marbre du maréchal de Brissac au Musée d'Angers. Là se borne la connaissance de l'œuvre des Broche, et ces deux ouvrages, l'un par sa donnée sévère, comme il sied à une composition funéraire, l'autre par une sécheresse assez notable dans le travail du marbre et n'excédant guère un talent de second ordre, répondent mal selon moi à garantir ces *Deux Amours* comme faits par le même artiste; facture et composition s'offrant dans une donnée si franchement opposée (note de l'auteur).

grandeur naturelle en bronze au citoyen Girardot, un Apollon au citoyen Girardot » ; 2° « *longtemps logé aux ateliers de la Ville, je profitais de cette occasion, pour être à la fois statuaire et fondeur (dans les temps modernes les deux professions étaient toujours exercées par des personnes différentes) et pour faire revivre dans ma patrie cet art utile qui pouvait se perdre, attendu que tous les fondeurs y étaient morts lorsque je m'en occupai, je construisis des fourneaux, je formai des ouvriers et après beaucoup d'essais infructueux et dispendieux, je parvins à fondre deux statues de la Diane, dont une m'appartient encore, et la Frilleuse. Chassé en 1787 de ces ateliers par Breteuil ; en trois semaines j'achetai une maison en face, je construisis de nouveaux fourneaux* et j'y fondis mon Apollon ».

C'est donc au courant des premiers mois de 1788, que l'on peut placer la fonte de la figure du Dieu de la poésie.

Exécuté pour Girardot de Marigny et lui ayant appartenu pendant un temps indéfini, ce bronze se retrouve en 1824 ou 1828 dans la vente de Feuchères père. Elle passe à nouveau en vente en 1829. Elle fut aussi pendant quelque temps la propriété de du Sommerard et ensuite on la retrouve dans la collection de M. Léopold Goldschmidt et enfin dans celle de Pastré à Paris.

On lit sur le socle « *Houdon F 1790. Pour Jn de Girardot de Marigny, à Paris* » ; si on fait état du temps nécessaire entre la fonte et l'achèvement complet du bronze, c'est-à-dire, le temps demandé pour *réparer* le bronze, le ciseler et enfin le patiner, on se rendra compte que, l'année 1788, fixée pour la fonte et celle de 1790, indiquée à même le socle, sont parfaitement justifiables et concordent avec les données généralement avancées sur cette œuvre.

Cette figure offre, en quelque sorte, dans son mouvement la contre-partie de la statue de la Diane, et il est plus que loisible d'y voir un pendant de celle-ci, exécuté pour satisfaire le goût éclairé de l'amateur Girardot de Marigny, possesseur déjà depuis 1783, de la Diane ; c'est ce qu'a fait très heureusement ressortir M. Paul Vitry, dans une étude sur la statue de la Chasseresse qu'il a publiée, en janvier 1907, dans le numéro 61 de la revue *les Arts* et où il a reproduit la statue d'Apollon.

Le Cte Pastré, en plus d'un buste de Voltaire, que j'ai déjà signalé, possède aussi un Molière, par Houdon, en terre-cuite, ou peut être simplement en plâtre patiné terre-cuite.

BAIGNEUSE (modèle plâtre). — Désigné au catalogue du Salon de 1775 sous le numéro 252. « *Une femme sortant du bain modèle en plâtre, il doit être exécuté en marbre* ».

L'exécution du marbre reste problématique, l'artiste ayant noté dans sa liste autographe sur ses travaux, que cette figure avait été exécutée en terre-cuite, sans rien ajouter concernant une quelconque réplique, en une autre matière. Plâtre et terre-cuite sont d'ailleurs inconnus de nos jours.

A la vente après décès de l'artiste en 1828, on trouve au procès-verbal de la vacation «groupe en terre-cuite baigneuse » (adjugé) 7 francs. C'était peut-être une réduction, ou une simple maquette, cela est assez difficile à déterminer, cette œuvre étant elle aussi inconnue, mais la qualification de *groupe*, donnée à la terre-cuite de la vente, ferait plutôt songer au groupe d'une baigneuse et d'une négresse que l'artiste faisait en 1783, pour la fontaine des jardins de Mousseaux ou Monceau, qu'à cette Baigneuse du Salon de 1775, dont Houdon reparle dans sa liste et qui donne au con-

traire, l'impression d'une figure isolée, par les mots « *Une femme sortant du bain* ». D'autre part la description que l'on a, ou pour mieux dire l'interprétation que l'on peut tirer de divers textes, fait voir qu'il ne saurait y avoir confusion entre les deux œuvres dont je viens de parler.

BERTRAND BARRÈRE DE VIEUZAC ? (1755 — 1841), *conventionnel*. — Si je me permets de noter une statue de l'*Anacréon de la guillotine* par Houdon, malgré la conviction absolue que j'ai, que l'œuvre soit apocryphe, c'est que je crois intéressant de détruire, autant que possible, toute légende surtout quand elle s'appuie sur des données, qui pourraient paraître vraisemblables. Voici d'ailleurs comment j'appris l'exécution d'une statue de Barrère. Du mercredi 19 au jeudi 27 octobre 1904 on vendait, dans la grande salle du Casino (Augustinerplatz) de Cologne, les collections de Bourgeois (frères), par ministère de M. Krings, notaire royal à Cologne, assisté de M. H. Lempertz (propriétaire de la maison Heberle), en qualité d'expert. Le catalogue officiel de cette vente apporte donc à la vacation un côté de garantie, fait pour impressionner favorablement le public, et une statue de Barrère invoquée dans un document aussi sérieux, que la notice rédigée par le notaire et l'expert, mérite d'être prise en considération. On lit donc à la page 121, numéro 648 dudit catalogue : « Bertrand Barrère de Vieuzac. Buste en bronze, tête par « Jean-Antoine Houdon (XVIIIe siècle), adaptée sur un « buste, par Auguste Rodin.

« Buste de grandeur nature de Barrère, président de « la Convention, pendant le procès de Louis XVI. Il est « représenté le visage imberbe et coiffé d'une perruque. « Les traits sont très expressifs ; le costume qui est celui « de la Révolution a été plus tard exécuté par Rodin.

« *La tête faisait partie d'une grande statue qui a été* « *guillotinée en effigie.* Pièce justificative : une lettre du « sculpteur Pinedo, expert au Tribunal civil, arbitre du « Tribunal de la Seine. »

Ainsi donc se développe la légende, on prend une grande statue en bronze et on la guillotine et voilà ; c'est très simple. La tête reste, le sculpteur Rodin, devenu réparateur, lui refait un torse et l'on se trouve en présence d'un buste, deux fois précieux du fait, qu'il réunit le travail de deux maîtres de la statuaire. Si l'on eut réfléchi, ou pour mieux dire si les Allemands qui se sont toujours placés, on ne sait trop pourquoi, en arbitres infaillibles des questions touchant Houdon (Diertz et tant d'autres, que certains de nos officiels professeurs ont aveuglément suivis et louangés, sans se rendre compte, que le tempérament germanique est incapable d'être adéquat avec notre art du XVIIIe tout de distinction et de finesse), si les Allemands avaient orienté, de façon tant soit peu sérieuse, leur documentation sur l'œuvre entier de Houdon, ils eussent vu que jamais le sculpteur n'éleva de statue à Barrère. Certes il aurait pu faire un buste du Conventionnel, les rapports d'amitié qui semblent avoir existés entre eux, la protection même que Barrère aurait accordée au statuaire, à propos de la statue de la Philosophie, comme je l'ai dit ailleurs, permettent aisément d'en admettre la possibilité ; mais une statue ne pouvait être motivée par aucune raison, par aucun acte emprunté à la carrière, pourtant brillante, du député de Tarbes à la Convention, et si la moindre sagacité eut éclairé leur esprit, ils auraient dû comprendre, comme le fait de guillotiner une statue de bronze est de toute impossibilité, et combien il valait mieux ne pas avancer fable aussi puérile (1).

1. Peut-être les rédacteurs du catalogue avaient-ils lu ou entendu parler des exécutions en effigies, auxquelles se

Une chose aussi qui devait être susceptible de les mettre en garde, pour ne pas accentuer l'erreur, est, que dans cette même vente, sous le numéro 649 du catalogue, ils offraient au public un buste de Marie-Antoinette, également en bronze portant la signature « Houdon, Paris 1780 » et que jamais Houdon ne fit le portrait de la Reine, ou tout au moins le croyait-on, non sans raison, à cette date de 1904, où se faisait la vente Bourgeois frères à Cologne. Ce sentiment, cette opinion non seulement de l'inexistence, mais même de l'inexécution du buste de la souveraine, par le grand bustier, étaient si parfaitement répandus dans le clan des amateurs, des connaisseurs du maître, que pour les battre en brèche d'abord, et essayer presque de les vaincre, il n'a pas

livra le grotesquement macabre Antoine-Louis Albitte (l'aîné) qu'en septembre 1791, le département de la Seine-Inférieure envoyait siéger à l'Assemblée législative.

On sait en effet que, non content des débordements populaires du 10 août 1792, il demandait dès le lendemain, par un violent discours prononcé à l'Assemblée, le renversement de toutes les statues des rois de France ; par la suite il devait faire mieux. Envoyé, avec Dubois-Grancé, en mission auprès des armées, il visite comme Commissaire du Gouvernement Lyon, Marseille et Toulon ; il se trouve dans cette dernière ville le 21 janvier 1794, et veut fêter à sa manière, l'anniversaire de la mort du tyran Louis XVI ; aussi aux premières heures du jour, les troupes entourent l'échafaud, le peuple envahit la place, une charrette avance, des condamnés s'appuient aux ridelles dans une immobilité de statues; les victimes offrent les traits des tyrans de l'Europe: de l'empereur d'Autriche, frère de *Madame Veto*, de Frédéric-Guillaume roi de Prusse, de Georges III d'Angleterre ; etc. Au milieu des roulements de tambour, des cris de « Vive la Nation », on décapite ces victimes... simples statues de cire, qui, pour corser l'illusion, renferment en leur col une vessie gonflée de sang animal.

Mais on le voit, Albitte s'attaqua à des cous en cire, le bronze eut, sans aucun doute, résisté au couperet fils de Guillotin (Note de l'auteur).

fallu moins que l'intervention d'un des hommes les plus érudits dans les questions touchant l'art du XVIIIe siècle en général et les portraits de la reine en particulier : j'ai nommé M. Pierre de Nolhac, l'éminent conservateur des Musées de Versailles, qui dans une belle étude sur les portraits sculptés de la Reine et sur leurs auteurs, est venu affirmer qu'il aurait enfin retrouvé le buste de Marie-Antoinette par Houdon (1).

1. « *Les sculpteurs de Marie-Antoinette, Boizot, Houdon, par Pierre de Nolhac* ». (*Les Arts n° 160 : Année 1917*). Dans cette étude très intéressante, qu'il estime de documentation fort complète et où il étudie le masque de la Reine, par comparaison de document à document, sculptés par Boizot et Lemoyne, documents dont il fournit les reproductions de même que pour le buste qui serait dû au talent de Houdon, l'éminent critique d'art penche pour l'affirmative définitive du buste enfin retrouvé de Marie-Antoinette. Le manque de titres historiques : Etat des comptes des Bâtiments, et Chroniques du Temps, muets sur ce travail de Houdon, pas plus que l'absence de toute mention dans les listes autographes du sculpteur concernant cette œuvre, n'ébranlent la foi de l'auteur de l'étude et malgré cette conjuration accentuée de négatives successives du fait de tout papier pouvant utilement démentir l'opinion jusqu'ici établie, M. de Nolhac garde sa conviction tout entière et affirme hautement avoir pu enfin étudier et admirer ce buste, dont l'existenee et l'exécution même, furent si longtemps discutées. Et pour donner toute la valeur définitive à son jugement, après avoir vanté au cours de son étude le merveilleux rendu de la physionomie, grâce à l'habileté dont la matière fut traitée, il en arrive enfin à toucher au rendu *moral* du portrait, rappelant le mot amer de la Reine à Mme Vigée-Lebrun la complimentant sur son port majestueux : « Si je n'étais pas Reine, on dirait que j'ai l'air insolent », M. de Nolhac conclue :

« Voilà ce que les autres sculpteurs moins perspicaces ou « plus timides n'ont pas osé rendre. Un maître survient et « trouve le trait essentiel : il crée la plus belle œuvre d'art « inspirée par la Reine et c'est en même temps la seule qui « la révèle entièrement ».

M. de Nolhac pour établir la présence indiscutable de la

Mais en 1904, M. de Nolhac n'avait pas encore fait part de sa découverte, et l'ignorance où nous étions tous de la réelle exécution du portrait de Marie-Antoinette par Houdon, ne pouvait pas permettre de se méprendre, et ce que j'ai dit n'en subsiste pas moins. La bêtise des allemands, et leur ignorance invétérée sur ce qui a trait au XVIIIe français, se montraient encore mieux et avec un éclat incomparable par le numéro 652,

main de Houdon en ce portrait, la fait donc porter sur le rendu au point de vue plastique et la renforce du fait de la rencontre du rendu psychique, comme toujours merveilleusement inscrit dans ce portrait par Houdon(?). Je pose malheureusement un point d'interrogation après le nom du sculpteur, car, si M. de Nolhac l'a reconnu, on n'a encore retrouvé aucun titre officiel : ni note intime pouvant prouver l'exécution du buste de Marie-Antoinette vers l'année 1786-1787, date pour laquelle le critique penche ni pièce comptable en prouvant le règlement fait sur la cassette de la reine ; le buste en plus n'est pas signé, il garde donc la qualité d'œuvre attribuée. L'attribution faite par M. de Nolhac, dont l'érudition est très légitimement appréciée de tous, entraîne de ce fait une considération, pouvant impressionner favorablement le sentiment des amateurs, de Houdon. Venant de tout autre je ne l'accepterais pour ma part que sous les plus formelles réserves. J'avoue de suite que je ne connais pas le buste même, que je ne puis juger que par la reproduction donnée hors texte dans le *Journal des Arts*, mais qu'il faut que j'aie la plus grande foi dans les connaissances de M. de Nolhac pour admettre son attribution pour bonne.

En examinant l'image, j'avoue que les yeux que je vois, dans ce portrait de la Reine, traités dans un mode si franchement différent au faire, que l'artiste avait définitivement adopté depuis l'année 1777 (et pour ne citer que deux ouvrages de ce temps même, les bustes de Mme Adelaïde et de Mme Victoire) me feraient difficilement reconnaître Houdon, et que, toujours d'après ces yeux vus sur l'image, formés d'un simple cercle entourant la cornée, sans ces recherches de métier, pour mettre en valeur la pupille, en creusant la cornée et en la divisant par un mode à lui tout spécial (comme je l'ai longuement indiqué dans mon tome Ier (pages 333, et seq.), mon jugement pour attribuer ce buste se

de ce même catalogue, sous lequel on vendait le portrait d'un homme portant la moustache, et dont les cheveux coupés court sont divisés par une raie tracée sur le côté gauche de la tête, et qu'ils intitulaient: « *Buste du sculpteur Jean-Antoine Houdon par Pinèdo, Paris*, XIX[e] *siècle* », l'amusant de la chose, est, que ce portrait est celui d'un sculpteur, non pas de Houdon, chose impossible par l'aspect même de la physionomie, mais celui d'Alexandre Falguière (1); et sur cela je ne puis me tromper, ayant eu l'honneur d'être élève du grand artiste toulousain. Les Frères Bourgeois étaient fort connus à Paris comme antiquaires, sous le *nom* de *Bourgeois de Cologne*, faut-il englober dans la même ignorance tous les collectionneurs allemands en adoptant le *ab uno disce omnes*»? mon Dieu, en fait du XVIII[e] français je n'y vois pas d'inconvénient.

Le buste de Barrère est reproduit au catalogue, il ne rappelle que de fort loin la manière de Houdon, il appa-

serait porté sur un autre maître. Et je n'hésite pas à dire que mon sentiment, justement incrédule, se renforce du fait malheureux que, pour arguer de façon probante, M. de Nolhac, ait cru devoir prendre comme point de départ comparatif un document, dont l'auteur, *autre que Houdon, est connu.* Ce document : un grand buste en biscuit, dont l'auteur en effet serait : Wengmuller, comme en fait foi le catalogue illustré de la manufacture de Sèvres qui, établi administrativement sur pièces comptables du temps, ne saurait faire erreur, et qui, pour éclairer notre jugement, donne la reproduction — tout comme M. de Nolhac — dudit biscuit à sa planche 44, et sous le numéro 412. La comparaison des pièces est donc facile; elle démontre que le buste, par Houdon, est toujours plus que problématique et que la démonstration deviendrait sans portée en la basant sur ce biscuit (note de l'auteur).

1. La reproduction au catalogue Bourgeois frères ne peut laisser aucun doute pour tout homme ayant quelque connaissance d'une physionomie du XVIII[e] et mieux encore si Falguière ne lui était de tous points inconnu.

raît sec et pauvrement modelé, quant à la tête ; pour ce qui est du torse adapté par Rodin (?) le maître aurait oublié de faire un cou, façon de conserver, avouons-le, un semblant de vérité à la légende de la guillotinade en effigie. Cette œuvre tenant du prodige fut adjugée 1250 francs à certain M. Hagen (1).

CENTAURE (un). Statuette marbre. — Au catalogue du musée du Luxembourg, paru en 1918, sous le numéro 98 se trouvait mentionnée cette copie, en marbre de l'antique, réduite dans ses dimensions originales, et faite à Rome par Houdon, pendant son séjour à l'Académie royale. On a perdu la trace de cette copie.

CÉRÈS (statue plâtre). *Château de Maisons.* — M. Léon Deshairs, dans son ouvrage détaillé sur le château de Maisons (Seine-et-Oise), a donné la reproduction de cette statue en *plâtre*, que Houdon modela pour le comte d'Artois en 1781, et destinée à la salle à manger du château de Maisons, où elle se trouve encore.

Dans son mémoire concernant ses œuvres, Houdon signale sa statue de Cérès, il écrit, en effet, en date du 20 vendémiaire an III : « *Cérès en pierre à Maisons, château qui appartenait à d'Artois.* »

1. Cet article concernant la statue de Barrère a été écrit en 1912, et je tiens à le noter; mes sentiments peu admiratifs pour la science artistique allemande n'étant pas le résultat de notre Victoire; ils datent de loin, et ils ne sont pas prêts de se modifier, car plus j'avance en âge et plus j'étudie, plus je me rends compte de tout ce qu'il y a de surfait dans le mérite critique qu'on leur a accordé, et que j'espère ne plus leur voir accorder. J'ai cru utile cependant d'ajouter à mon texte et en note le résultat du travail de recherches de M. de Nolhac, qui sauf erreur de sa part sur l'attribution à Houdon du buste de la reine, reste une étude très documentée, de grand intérêt, et très utile à consulter.

CICÉRON (plâtre). *Bibliothèque Nationale* (Paris). — Cette œuvre, objet d'une commande du gouvernement pour le Sénat conservateur, pour lequel le marbre devait en être exécuté, figura en plâtre au Salon de 1804. L'exécution en marbre reste problématique.

A la Bibliothèque Nationale se trouve le modèle en plâtre ; il se pourrait que ce fût l'exemplaire qui passait en vente en 1828, et était adjugé 10 francs, cela semblerait assez naturel, car l'on sait qu'après le décès de l'artiste la liquidation de son atelier donna lieu à deux vacations, l'une aux Quatre-Nations (Palais de l'Institut), où l'artiste était titulaire d'un atelier, l'autre à la Bibliothèque royale, où il logeait. La statue serait ainsi restée, dans le palais même où elle était vendue.

DIANE CHASSERESSE. *Divers exemplaires* (matières diverses). — Malgré la beauté de l'œuvre, malgré sa date d'origine encore assez récente, car peu plus d'un siècle nous sépare des succès qu'elle remporta à son exhibition, les documents conservent un tel cachet d'imprécision, une telle insuffisance de renseignements, que notre passion de curiosité, notre soif de savoir se trouvent comme exaspérées, et que nous voudrions d'un coup, non seulement connaître en ses grandes lignes toute l'histoire se rattachant à ce chef-d'œuvre, mais même n'en ignorer aucun des à-côtés, que nous devinons devoir être curieux, intéressants et captivants.

Dans quelle condition fut-elle conçue? Dans quel but surtout le statuaire se sentit-il appelé à créer cette figure, qui devait l'entraîner à de longues et coûteuses études? Autant de points d'interrogations difficiles à résoudre. Je crois pourtant, que M. Paul Vitry, semble s'être le mieux pénétré des raisons qui incitèrent l'artiste, lorsqu'il avançait dans son article très documenté, paru dans la Revue *Les Arts*, en janvier 1907, que, très

certainement le sculpteur avait dû céder à l'idée de remercier son premier Mécène, en lui dédiant cette œuvre, sa première statue décorative, sa première *statue de jardin*, soulignait M. Paul Vitry, et l'avisé critique avait soin de noter que, dès 1773, au retour d'un voyage en Allemagne, qui semble dûment établi, si l'on s'en rapporte aux documents connus (1), Houdon exposait au Salon de cette même année les bustes de la famille de Saxe-Gotha.

Le catalogue officiel de ce Salon de 1773, nous a conservé et le numérotage et la mention des bustes, dont nous avons vu le détail aux pages 321 et seq. du tome II, et d'ailleurs, sauf deux mausolées pour la famille Galitzin, ceux des princes *Michel-Michaïlowicht Galitzin*, et *Alexis-Netriceurisch Galitzin ;* une tête de vieillard inscrite sous le n° 236, et figurant « *Bélisaire* » aveugle, que Houdon offrit par la suite à la Ville de Toulouse, pour son entrée en son Académie, et le buste en marbre de « *l'Impératrice de Russie* », portant le n° 231, le reste à ce Salon de 1773, représentait le travail rapporté d'Allemagne par l'artiste, et prouve à quel point la famille régnante de Saxe-Gotha, avait mis à contribution le talent du jeune sculpteur, cela évidemment à son grand profit.

En 1775, le statuaire termine et expose encore une œuvre, objet d'une commande importante de la Cour de Saxe-Gotha ; nous lisons en effet au catalogue officiel de cette année, sous le n° 259 d'exposition, la mention concernant le modèle d'une sépulture grandiose à la

1. Documents émanant d'un livre de famille écrit par le père de l'artiste, que j'ai rappelés ici même à différentes reprises et que j'avais antérieurement cités dans ma brochure *Quelques notes sur J.-A. Houdon*, en collaboration avec E. Gandouin.

mémoire de Louise-Dorothée, duchesse de Saxe-Gotha (1).

Nul doute que ces bustes princiers exécutés de 1771 à 1773, et figurant au Salon de cette dernière année, de même que l'important monument funéraire exposé deux ans plus tard, œuvres actuellement conservées au musée de Gotha et dont, en temps voulu, j'ai reproduit les notices des deux catalogues officiels, n'aient été une source d'honneurs et de profits pour le jeune statuaire. En tout cas, la bienveillance marquée de la famille régnante de Saxe-Gotha, le consacrant,en quelque sorte comme son sculpteur attitré, devait naturellement exciter les sentiments de reconnaissance du jeune maître, et Houdon, comme tous les hommes d'ailleurs supérieurement doués au point de vue intellectuel, devait avoir des qualités de cœur, qui font admettre tout naturellement, comme fort plausible, l'hypothèse avancée par M. Vitry, d'une reconnaissance chez l'artiste, tenant à se manifester de manière efficace, par la production d'une œuvre à laquelle, par dédicace, se rattachât le nom d'un protecteur généreux. Pour renforcer même cette supposition d'un attachement plus intense, voué par le statuaire à la maison de Gotha, que celui existant habituellement d'artiste à client, il n'est pas indifférent de rappeler que Houdon, en maintes circonstances, fit hommage aux Saxe-Gotha de ses modèles en plâtre, ou même de reproductions de ses œuvres les plus applaudies, les plus réputées, ainsi qu'il est aisé de le voir par la présence à Gotha du plâtre grandeur nature du *Morphée*, d'une épreuve, considérée comme unique, de son prêtre des « Lupercales », d'un plâtre, esquisse de

1. Voir les détails page 57, tome I, et ceux donnés dans le présent volume à l'article concernant ce tombeau à : *Monuments Funéraires*.

son *Saint Bruno,* de la tête de sa statue de *saint Jean-Baptiste de Rome,* seul fragment existant encore de cette œuvre projetée, dont le modèle fut seul exécuté et qui disparut sans laisser d'autres traces.

Pour prouver l'estime en laquelle les ducs de Saxe tenaient l'artiste, on a souvent invoqué le fait qu'une de ses filles eut pour marraine la grande-duchesse, comme on a souvent mis, aussi, en avant une lettre datée du 13 avril 1806, émanant du duc régnant de Saxe-Gotha et Altembourg adressée à *son très bon ami Houdon,* où, le prince allemand sur le point de venir en France, disait à peu près : « Peut-être que je ferai la connaissance du père de la Diane et de Morphée qui parent mon salon de Friedenstein », M. Jacques Darl notamment s'est servi de cette lettre dans une plaquette, sorte de plaidoyer *pro-domo* (1) consacrée à un buste de Diane, actuellement dans la collectton Mansard de Sagonne, et M. Vitry a cru devoir aussi citer ce passage de la lettre du duc saxon, à propos du plâtre de la statue de la Diane, conservé au musée de Gotha,

Quoi qu'il en soit, il est certain que dans l'idée première de l'artiste, la statue de la « *Chasseresse* » était destinée à orner les jardins du souverain de Gotha ; qu'elle ait été l'objet d'une commande, à la suite de l'envoi d'une maquette, ou bien encore, qu'il eut eu tout uniment la pensée délicate de l'offrir à son mécène, peu importe, on ne saurait mettre, en tout cas, en doute la destination première de l'œuvre, car au Salon de 1777, époque à laquelle la Diane prenait contact avec le public amateur, l'artiste exposait un buste indiqué au livret officiel de ce Salon, comme suit : N° 248 « *Buste en mar-* « *bre d'une Diane, dont le modèle de grandeur naturelle*

1. Jacques Darl fut en effet le pseudonyme, sous lequel s'abrita un instant le propriétaire momentané du buste en marbre de la Diane (note de l'auteur).

« a été fait à la Bibliothèque du Roy (cette Diane doit être « exécutée en marbre et placée dans les jardins de S. A. le Duc de Saxe-Gotha).

Cette mention du catalogue nous fixe donc indubitablement : *primo*, sur la date d'origine du modèle ; *secondo*, sur sa destination certaine.

Quant à la date d'origine, des textes en assez grand nombre, mémoires, critiques artistiques, gazettes du temps, vers louangeurs écrits en l'honneur du sculpteur, ou de son œuvre, prouvent surabondamment que, même avant l'ouverture du Salon de 1777, le public connaisseur s'empressait pour aller chez l'artiste, contempler la statue qui faisait sensation.

Sans redonner ici les analyses critiques parues à l'époque, je me contenterai seulement de citer ces quelques petites pièces versifiées, qui ont gardé comme un parfum d'actualité d'une des plus chères et inoffensives manies du temps : la versificatien, pour ainsi dire, obligatoire du fait saillant du moment ; rimer sur tout et à propos de tout étant devenu, on le sait, un besoin pour tout homme étant tant soit peu cultivé.

Un des premiers qui nous ait conservé des vers sur la *Diane*, est Grimm, et voici comment il arrive à les citer :

« La modestie de M. Houdon lui a fait apporter tous « ses soins à empêcher, que les vers qu'on lui a adressés « de tous cotés ne fussent imprimés dans aucun papier « public : En voici que M. de Rulhière fit sur-le-champ « après avoir admiré sa Diane :

« Oui c'est Diane et mon œil enchanté
« Désire dans sa course atteindre la déesse
« Et mes regards dévançent sa vitesse.
« Aucun habillement ne voile sa beauté,
« Mais son effroi lui rend sa chasteté.

« On aurait dans Ephèse adoré ton ouvrage
« Rival de Phidias, ingénieux *Houdon*
« A moins que les dévots en voyant ton image
« N'eussent craint le sort d'Actéon. »

Le Journal de Paris du 18 septembre 1777, peu de temps après l'ouverture du Salon, par conséquent, insérait aussi une petite pièce, rimée en l'honneur de Houdon et de sa *Diane :*

« Sous des traits enchanteurs, que toi seul a su rendre,
« La déesse des bois revoit un nouveau jour,
« Plus belle que jamais, sans paraître plus tendre,
« La main qui la forma nous enchaîne à sa cour.
« Ce chef-d'œuvre de l'art qu'enfanta ton génie
« Ajoute un nouveau lustre à ta célébrité
« Et l'âme que tu rends à la fière Délie
« Ceint ton front du laurier de l'immortalité ».

Pour terminer cette revue poétique, au sujet de la Diane, je citerai les vers du grave Meister, un des piliers de la *Correspondance*, dans laquelle ils parurent, ils offrent comme le prototype du genre cher à l'époque.

« A Monsieur Houdon sur sa statue de Diane

« Qu'Endymion m'ait aperçue
« Le bruit en a couru très fort,
« D'Actéon l'audace est connue,
« On sait son crime et quel en fut le sort,
« Mais Praxitèle — Houdon, dans quel lieu m'a-t-il vue ?
« Où son œil surprit-il mes plus secrets appas ?
« Diane en cet instant au bord d'une onde pure
« Contemplait sa beauté, sans voile, sans parure,
« La déesse sourit : — « Non dit-elle tout bas,
« Non je ne l'en punirai pas ».

Donc par les textes du temps, on est bien fixé sur la date de 1777, comme étant celle du parfait achèvement

du modèle et de son exhibition en public. Quant au marbre on sait qu'il ne fut terminé qu'au début de 1781, c'est ce qui ressort très nettement du *Journal* de Bachaumont, qui écrit à la date du 31 mars 1781 — « En atten-« dant que le *sallon* ait lieu, on va voir à la Bibliothèque « du Roy deux morceaux précieux, dont les connaisseurs « parlent avec enthousiasme; l'un est la statue de « M. Houdon, une Diane dont on avait déjà admiré le « modèle... »

Mais dès l'année 1777, ou au début de l'année suivante, le sculpteur avait adressé au duc de Saxe-Gotha un moulage de sa statue, celui existant au Musée de Gotha et auquel, très probablement, fait allusion la lettre écrite par le Grand-Duc en 1806, et dont j'ai fait mention plus haut. Achevée dans le marbre en 1781, la figure est toujours destinée au prince Allemand, ainsi que l'a très habilement fait ressortir M. Vitry dans son étude sur la Diane; en 1785, elle demeurait encore, dans la pensée de l'auteur avec sa destination primitive, car dans la liste autographe rédigée avant son départ pour l'Amérique, en cette même année 1785, il note dans les travaux effectués en 1781 : « *Une statue de Diane, cinq pieds huit pouces, armée de son arc et de sa flèche, pour le prince de Saxe-Gotha* ».

Par quelle suite de faits imprévus, de circonstances inconnues, la statue changea-t-elle, après cette époque de destinataire? cela n'a pu être encore établi, tout ce que l'on sait, c'est que le marbre passa en Russie.

M. Gonse, dans son ouvrage consacré aux chefs-d'œuvre de la sculpture française, a dit : « La Diane avait « été primitivement commandée à Houdon par le prince « de Saxe-Cobourg-Gotha; mais celui-ci effarouché par « la liberté du nu, avait rompu le marché ». De là, selon M. Gonse, serait venu le changement de destinataire, et il parle aussi de la commande faite par Catherine de

Russie ; le mot de commande, qu'ont seuls mis en avant Dussieux dans *les Artistes français à l'étranger* et Raoul Rochette, gendre de Houdon, guidé par des souvenirs évoqués par le maître plus de trente ans après, semble assez impropre, puisque le marbre était achevé en 1781, et qu'en 1785, Houdon le signalait encore dans sa liste autographe comme *destiné* au prince de Saxe-Gotha, étant par conséquent dans son atelier, et, cela va de soi, encore moins livré à la Russie, fait qu'il s'empressera d'ailleurs de mettre au point, quand il donnera à Bachelier une sorte de nomenclature de ses œuvres en écrivant le 20 vendémiaire de l'an III : « *Une Diane grandeur naturelle en bronze au citoyen Girardot, un Apollon au citoyen Girardot.*

« *Le marbre de ma Diane est à la Russie, le marbre de petite proportion à feu d'Ormesson* (1), *le bronze à moy* ».

1. Deux hommes, en haute place, portaient ce nom de d'*Ormesson*, au temps où Houdon livrait à l'admiration du public amateur sa merveilleuse statue de la « Diane », l'un attaché par tradition de famille à la magistrature, Anne-L.-François de Paule Lefèvre d'Ormesson, né en 1753, conseiller au Parlement de Paris en 1770, président à mortier 1788, bibliothécaire du roi, député de la noblesse aux Etats-Généraux en 1789, membre de l'Académie des Inscriptions, condamné par le Tribunal révolutionnaire et exécuté en 1794 — l'autre, son cousin germain, L.-François de Paule Lefèvre d'Ormesson, né en 1751, fut conseiller au Parlement, maître des requêtes, intendant des Finances, contrôleur général des Finances (1783) puis conseiller d'Etat; en 1792 il fut élu maire de Paris, mais il n'accepta pas cette charge; il mourut en 1807. D'après les documents de l'époque, je crois qu'il n'est pas possible de voir celui-ci comme propriétaire de cette réduction en marbre de la Diane, bien que l'on sache qu'il fut très mondain et dilettante distingué et suivant activement le mouvement intellectuel et artistique à partir du moment où il devenait contrôleur général. D'ailleurs en 1794, Houdon a pris soin d'écarter le doute en disant feu d'Ormesson, cette phrase vise donc le premier (Note de l'auteur).

Que la pudeur effarouchée du prince allemand en fut la cause, toujours est-il, que le merveilleux marbre acheté par la Tzarine, grâce très probablement à l'intervention de Grimm [qui lui avait déjà fait acquérir la réplique de la statue et un buste de Voltaire tous deux en marbre] alla orner les superbes jardins de son palais de Tauride, que la Sémiramis du Nord, comme on sait, cherchait à décorer de la façon la plus splendide.

On a beaucoup parlé de la question du modèle qui posa la figure ; on a avancé que c'était là, le portrait en pied d'une demoiselle Odéoud, Audéoud ou Oudéoud, qui de plus aurait été *l'amie* de M. Girardot de Marigny, et on a voulu en tirer la déduction du fait, qu'au Salon de 1781, sous le n° 235, Houdon en avait exposé le portrait (buste en marbre de *Mlle Odéoud, ce buste appartient à M. Girardot de Marigny* ». Cette opinion a rencontré assez de crédit dans le monde des Arts, pour que M. Gonse, esprit cependant très pondéré, n'hésita pas à affirmer le fait comme certain, dans l'article qu'il consacre à la Diane de Tours, dans son ouvrage les *Chefs-d'œuvre des Musées de France*. « On sait que l'artiste « avait eu comme modèle la célèbre et toute charmante « Mlle Odéoud ». Il est regrettable, que M. Gonse n'ait donné plus de détails concernant la jeune femme, car je crois que, jusqu'ici, la célébrité du modèle présumé de la Diane, ne lui viendrait par ricochet que du fait d'avoir posé la belle figure de Houdon ; pour ma part je n'ai jamais rencontré, dans aucune de mes nombreuses lectures d'ouvrages, sérieux, légers ou purement anecdotiques du temps, aucun document concernant Mlle Odéoud, pouvant nous la montrer comme une simple théâtreuse en vue, de par les charmes que lui avait départis la nature, ou bien encore comme une des prêtresses de Cythère dont les chroniques scandaleuses d'une époque notent la vogue avantageuse.

Plus fantaisiste encore peut-être apparaît une autre version, qui veut que dans la *Diane* on ait retrouvé l'image de la comtesse du Barry. Cette supposition aurait été avancée par divers auteurs, mais celui qui l'a mise le plus en relief, est sans conteste M. Marius Vachon par l'importance de son beau travail *la Femme dans l'Art*. On y lit en effet aux pages consacrées à la du Barry, en tant que protectrice des arts :

« Les inventaires divers des collections de Mme du « Barry, sont par leur importance de véritables cata« logues de Musées. On y rencontre des Téniers, des Van « Ostade, des Polimbourg, etc.; mais les préférences de « la comtesse allaient aux artistes modernes, avec les « œuvres desquels, elle fit décorer à grands frais ses « diverses résidences; Fragonard, Boucher, Greuze, « Vien, Vernet, Drouais, Carle Vanloo, Falconet, Pajou, « *Houdon*, Lemoine, Forty, Feuillet, Allegrain, Briard, « Casanova, Musson, Caffiéri, Monnot, Lecomte, Vas« sé, etc. Drouais était son portraitiste attitré. Mme Vigée« Lebrun la peignit plusieurs fois. Elle se fit représenter « par Pillement en Diane chasseresse, assise dans la « forêt, tenant d'une main un carquois, de l'autre une « flèche, elle était vêtue de rose et de blanc, un mantelet « de léopard jeté sur les genoux. Dagoty lui fit les hon« neurs de sa nouvelle invention de la gravure en cou« leurs; et au bas de l'estampe, La Baumelle mit ces vers « galants :

« En écrivant ici Portrait de la plus belle
« Je vois que l'Amour a souri,
« Mais ce mot qui jadis fit naître une querelle
« En va causer une nouvelle.
« L'un dira : c'est Vénus; l'autre c'est du Barri ».

« Pajou exécuta son buste, qui est un chef-d'œuvre, et « Lemoine la représenta de même façon avec succès. On

« a dit que la Diane de *Houdon est aussi le portrait de* « *Mme du Barry*, qui aurait posé devant le statuaire, « comme Pauline Borghèse devant Casanova. Rien ne « confirme cette légende. La Diane avait été commandée « par le duc de Saxe-Gotha, qui n'en put prendre livrai- « son. Par l'intermédiaire de Grimm, Houdon vendit le « marbre à Catherine II, et en fit une répétition en « bronze, celle qui est actuellement au Louvre... » (I)

Comme on le voit Marius Vachon rapporte le fait comme assez problématique; si on réfléchit une seconde il ne reste rien de cette légende. La dispendieuse maîtresse de Louis XV, si elle eut posé cette statue, n'aurait pas hésité un instant à en donner le prix, qu'en eut fixé l'artiste, pour l'acquérir et la faire intervenir à la décoration d'une de ses nombreuses et somptueuses résidences, pour flatter ainsi et entretenir la passion de ses adorateurs par la vue constante de ce portrait ultra-réaliste, et l'artiste n'aurait donc jamais eu lieu de songer à en attribuer la destination à une Cour étrangère, comme il le faisait dès l'origine du modèle, ce qui ressort du catalogue de 1777, présentant le buste de *la Diane* aux visiteurs du Salon. De plus Louis XV venait de disparaître, deux ans avant l'exécution de la *Chasseresse* et il est certain que la du Barry, qui était fort mal en cour (II), ne se fut pas avisée de poser cette figure, qui, par son excessive nudité, devait rencontrer le

I. Marius Vachon, *op. cit.*, p. 162 et suiv.

II. On sait en effet, que le roi Louis XVI, très peu de temps après la mort de son aïeul, Louis XV, obéissant en cela à toute une cabale, qui s'était formée sourdement contre la favorite du vivant même de son royal amant et se permettait maintenant de parler haut et clair, s'empressa de la reléguer dans un couvent; elle obtint par la suite de se retirer dans son château de Louveciennes (note de l'auteur.)

blâme de bien des gens, mais qui plus encore eut causé un véritable scandale, si on avait pu dire ouvertement, au moment même de son exhibition, qu'elle offrait aux regards le portrait complet de la Favorite de l'ancien roi.

Quand ce ne serait que par ces dernières raisons que j'avance, on voit que M. Marius Vachon a sagement fait de mettre en doute la possibilité de l'intervention de la du Barry, en tant que modèle, dans cette œuvre de Houdon ; mais où il se montre moins heureux dans ses déductions, c'est lorsqu'il voit dans le bronze du Louvre une répétition du marbre ; nous verrons plus loin combien cette opinion se trouve erronée.

La particularité de la nudité de la *Diane* amenée jusqu'à l'exactitude anatomique la plus intime, par la mise au grand jour du sexe même de la Déesse, a aussi fait beaucoup écrire et l'on a cru pouvoir dire, qu'elle n'avait pas été primitivement poussée à cette exagération de l'imitation de la nature, se basant pour en juger ainsi sur le merveilleux exemplaire en bronze que le Louvre expose en la salle Houdon. Mais on a trop vite considéré, ou insuffisamment analysé le bronze sur ce point délicat, car l'on aurait facilement vu que, cette partie de l'individualité de la figure a subi un remaniement indubitable ; on y remarque en effet, lorsque l'on est familiarisé avec le travail du bronze, les traces d'un martelage aussi intempestif qu'insolite, traces que seule la nécessité de faire disparaître certaines saillies débordantes pourrait expliquer, de même que l'intervention d'une soudure qui, sans le besoin d'un rapport de matière sur un point offrant discontinuité de suite dans la surface, resterait tout à fait inexplicable. De plus pour l'autre épreuve en bronze du même type *corrigé* que celui de la statue du Louvre, soit la *Diane* de la collection Hertford, les mêmes remarques d'un remaniement

ultérieur apparaissent, autant qu'il est permis d'en juger sur un document photographique.

Donc le type primitif, selon moi, reste bien établi comme seul et unique, de ce fait même de la *Diane* femme *entièrement*, telle que l'offre et la veut la nature, c'est-à-dire la femme sexuée.

En 1781, Bachaumont voit le marbre de la *Diane sexuée* et dit : *l'un est la statue de M. Houdon, une Diane dont on avait déjà admiré le modèle ;* nul doute que l'annotateur passionné des événements, petits ou grands de son temps, qu'était Bachaumont, ne se fut empressé de signaler un changement aussi visible, aussi marquant dans la représentation nouvelle de la déesse, si l'artiste de simple figure sans voiles qu'était la statue à son origine, l'eût amenée après coup, dans la traduction en marbre qu'il en donnait, à être la plus formelle copie de la femme, par un scrupule d'imitation ultra-fidèle, susceptible de soulever l'indignation de nombre de gens, justement choqués par la nouveauté de cette interprétation de la nudité, jusqu'alors non osée.

Houdon n'a d'ailleurs jamais fait allusion à une variante de son modèle pour le marbre, et, que ce fut à raison ou à tort, qu'il se laissa aller à cet abus de sincérité dans la copie de la nature, le fait existe, et la Diane de l'Ermitage, est bien *tout au moins sur ce point*, telle que fut exécuté le modèle en 1776-1777. D'ailleurs la très remarquable épreuve en bronze du musée de Tours, coulée d'après le modèle original en plâtre, dit-on, offre cette particularité, et des réductions, comme nous allons le voir plus loin, exhibent elles aussi la même réalité dans l'imitation de la nature.

Le fait de l'excessive nudité de la figure, [qui effaroucha peut-être la pudeur du prince allemand] a été notée ou tout au moins effleurée par les contemporains de Houdon et on en retrouve trace, aussi bien chez les

auteurs de moralité la plus indépendante que chez les plus puritains, tel Laharpe, qui en a écrit : *quelle était trop belle et trop nue pour être exposée en public* (1).

Toutes ces différentes suppositions, toutes ces diverses opinions aboutissent d'ailleurs à un seul fait indéniable; l'existence d'un chef-d'œuvre indiscutable, par sa grâce, la distinction exquise de sa structure, l'harmonie irréprochable de la ligne et les hautes qualités de fidélité dans le rendu de la nature, par une imitation réelle, oui, mais, en quelque sorte, immatérielle, dont la contemplation n'a de répercussion que sur l'esprit, banissant entièrement l'intervention des sens. Malgré sa nudité si complète « la Diane » reste quand même d'une chasteté inattaquable, quelle que soit la formule sous laquelle elle se présente, à Paris, Gotha, Tours, Saint-Pétersbourg, ou même en Amérique, car l'inestimable chef-d'œuvre est répété à cinq exemplaires (grandeur-nature) ; offrant tous un intérêt de premier ordre et qui, semblent ainsi chargés de répartir, en quelque sorte, la renommée du maître à travers le monde, et d'y clamer

1. On a souvent dit que l'Académie royale, avait refusé à Houdon l'exposition publique de sa statue, et que son apparition avait soulevé un tollé géneral. Je crois que si Houdon n'exposa pas au Salon sa figure ce fut pour s'éviter les ennuis d'un retrait forcé sur la demande du curé de la paroisse du Louvre, qui faisant intervenir l'Archevêque auprès du directeur des Beaux-Arts (Bâtiments du roi) obtenait pour la sauvegarde des bonnes mœurs, [l'Académie ressortissant de la paroisse du Louvre], que l'on écartât du Salon toutes œuvres d'aspect trop léger, licencieux ou irrévérencieux pour l'Eglise. Semblable retrait du Salon avait eu lieu pour une gouache de Beaudouin. « Le confessionnal » en 1765 (*Les lettres et les Arts*, revue illustrée, première année, t. II, p 160). Et une mésaventure aussi fâcheuse arrivait en 1785 à Pajou pour sa statue de Psyché (voir *A Pajou*, par Henri Stein, p. 254, *op. cit.*) (note de l'auteur).

la gloire de l'art statuaire français du XVIIIe siècle, pour ne pas dire de l'art statuaire français, tout court.

De ces cinq épreuves, offrant deux types spéciaux, grâce à une légère modification, portant notamment sur le détail anatomique, que j'ai signalé plus haut : ce que, M. Gonse au cours de sa brève notice concernant le bronze du musée de Tours, appelle spirituellement l'édition *ad usum delphini*, en désignant le bronze du Louvre, ayant subi la vertueuse correction, par opposition à l'autre type, conforme au bronze de Tours et au marbre de l'Ermitage, qu'il qualifie d'*édition princeps non expurgée ;* de ces deux types, dis-je, il y a intérêt à débrouiller quel est l'exemplaire, parmi les cinq connus, qui fut le premier à prendre contact avec le public amateur.

Dès septembre 1777 Grimm, favorisé en quelque sorte par son amitié avec l'artiste, était naturellement un des premiers à admirer le modèle en plâtre ; quelques mois après, au début de l'année 1778, Bachaumont rendait visite aussi à la *Diane* et dans son « Journal », il a enregistré soigneusement le fait et louangé avec zèle les belles qualités de l'œuvre ; de même que nombre d'autres amateurs et critiques qui ont consigné dans maints écrits, et leur passage à l'atelier de Houdon et leur admiration pour sa statue.

Tous ces admirateurs de la première heure, furent mis en présence du plâtre, dans lequel la déesse se dressait dans sa fièvre svelteuse (1), n'ayant pour tout habille-

1. Cette sveltesse, cette élégance, que tous accordent de nos jours à la belle figure de la Diane, ne lui étaient pas reconnues, il y a une cinquantaine d'années — diversité de jugement à notre avantage, due heureusement à l'évolution de l'éducation artistique — et les critiques d'art, les plus fameux de cette époque, notaient, au contraire, un sentiment diamétralement opposé au nôtre, quand à l'impression ressentie à la vue de la statue; ainsi Louis Viardot, qui fai-

ment que l'arc, la flèche, et le croissant, symbole de sa souveraineté sur l'astre des nuits. C'est donc vers ce modèle, simplifié autant que possible en tant qu'arrangement, que doivent s'orienter les recherches.

MUSÉE DE TOURS. Diane, statue bronze (Hauteur 2 m. 06 mm.). — Ce plâtre, que purent contempler à leur aise les amateurs contemporains de Houdon,

sait alors autorité, parlant des sculptures du maître conservées au musée du Louvre, a pu écrire:

« De Jean-Antoine Houdon (1741-1828), à qui l'on doit *l'Ecorché*, si connu dans les écoles d'art: une Diane en bronze, que l'on ne prendrait guère, sans ses attributs, l'arc et le croissant, pour la chaste déesse d'Ephèse, car elle se montre sans le moindre voile, et dans la plus sauvage nudité. C'est une belle étude, j'en conviens, et d'un dessin châtié, bien qu'un peu lourd pour l'agile chasseresse, mais que déparent son mouvement roide et son attitude guindée. . etc. etc. » (Louis Viardot: *Les Merveilles de la Sculpture*. Paris, Hachette (1872, 2e éd.), p. 293).

Viardot a généralisé sa critique, en trouvant le dessin un peu lourd, d'autres, moins avisés, ont cru devoir détailler des défauts, qui non seulement n'existent point, mais qui, à la réflexion, prouvent, bien au contraire, toute la consciencieuse et avertie observation du sculpteur et tournent de fait à la louange de la statue et de son auteur. Ces critiques... mettons sévères, ont en effet blâmé « *l'aspect tant soit peu lourd des jambes et des cuisses, la musculature par trop développée*, à leur gré, *de ces parties dans la statue* », mais Houdon a voulu représenter la *Diane chasseresse*, une Diane conséquemment habituée à la course, et il nous l'a montrée se livrant à cet acte; pour lui donc, la femme qu'il représentait devant être habituée à la course — devant être entraînée à ce sport, comme l'on dirait de nos jours — il allait de soi, que le développement de la musculature des parties, principalement en jeu dans cet exercice, dût recevoir une accentuation naturellement concordante avec la force apportée aux membres, et résultant fatalement du travail qui était habituellement imposé à ces mêmes membres (note de l'auteur).

semble avoir complètement disparu, ou tout au moins, on en ignore jusqu'ici la destinée; mais, fort heureusement, il a, en quelque sorte, une survie du fait de la présence du bronze de la statue, au musée de Tours. Le merveilleux exemplaire porte à même la matière, *en pleine pâte*, pourrait-on dire, la signature du maître et la date de 1776 ; c'était donc bien là le modèle sexué, le modèle original, le modèle-type par excellence de la figure, de celle dont *le modèle a été fait à la Bibliothèque du Roy*... et qui, exécutée en marbre, devait aller décorer les jardins du Duc de Saxe-Gotha.

Le bronze nous a d'ailleurs conservé toutes les rares qualités du travail du maître en valeurs et accents, et à ce titre il est de beaucoup plus précieux que celui du Louvre, quoique fondu bien des années après, puisque la griffe du fondeur s'y trouve inscrite au burin avec le nom de *Carbonneaux* et la date de 1839. Le bronze, tant par la signature du maître en pleine matière et la date de 1776, venues naturellement en *franche empreinte*, dans le moule fait pour le jet de la fonte, que par les retouches, venues aussi conséquemment dans le métal et redonnant mathématiquement celles, faites selon son habitude, par l'artiste sur son modèle en plâtre, le bronze de Tours, dis-je, nous offre sans aucun doute la preuve que c'est donc bien, et cela sans conteste possible, sur le plâtre original que cette fonte a été prise.

Après cette fonte faite par ce Carbonneaux encore mal connu, malgré cette exécution pleine de mérite de la Diane, que devint le plâtre? Comme je l'ai dit plus haut, nul ne le sait; le seul détail qui soit de notoriété publique, est le don du bronze, fait par legs au riche musée de Tours, par Mme Baron, ancienne propriétaire du château de Langeais. L'exemplaire est entré au musée de Tours en 1884.

MUSÉE DE GOTHA, Diane épreuve plâtre (Hauteur 5 pieds, 8 pouces, 1 m. 84 (1)). — Le second exemplaire, un plâtre, serait celui actuellement au musée de Gotha, qui arrivait en Saxe vers la fin de 1777, ou tout au moins au début de l'année suivante ; exemplaire au quel fait probablement allusion le Duc de Saxe-Gotha dans sa lettre de 1806, adressée à son *très bon ami Houdon* ; si cet exemplaire trouve bien sa date d'arrivée à Friedenstein en 1777 ou 1778, il est intéressant alors de noter, que cette épreuve non sexuée, conforme à celle du Musée du Louvre, prouverait que Houdon, à la demande du prince allemand aurait atténué la nudité de sa statue par transformation du détail anatomique incriminé, et qu'elle avait ainsi pour objet de présenter un modèle du marbre susceptible d'être admis par la cour de Saxe-Gotha; cela expliquerait alors, en partie ce que Delerot a dit des épreuves de la Diane: *Un marbre* pour « l'Impératrice de Russie. *Un autre pour le duc de* « *Saxe-Gotha* » sans pouvoir toutefois nous renseigner sur quoi il basait l'exécution d'un marbre pour le Duc ; tous les documents existants tendant au contraire à prouver que le statuaire *ne fit qu'un seul marbre,* qui, quelques temps après son exécution, changeait de destinataire, puisqu'il était acquis par l'Impératrice Catherine II.

MUSÉE DE L'ERMITAGE (Saint-Pétersbourg), statue-marbre (Haut. 1 m. 95). — Nous voici arrivés à la date où le marbre, consécration définitive de l'œuvre, naissait au jour, c'est-à-dire vers l'année 1779-1780.

Si la transformation anatomique n'est pas intervenue, le sculpteur cependant a déjà eu l'idée de décorer davan-

1. Mesure indiquée, dans une brochure sur la *Diane en terre-cuite,* due à l'érudition de M. Germain Bapst.

tage sa figure; c'est ainsi que nous voyons la *Diane de l'Ermitage* se présenter avec un carquois, venant s'intercaler entre le torse et le bras gauche porteur de l'arc; surchage de décor assez inutile et peut-être même à déplorer. Elle a pour résultat d'alourdir quelque peu la statue, ne lui laissant plus toute sa sveltesse, dans sa libre et isolée envolée au travers de l'ambiance de l'atmosphère, circulant librement autour du corps sans aucun point qui l'arrête. Le jour cessant de rayonner autour du torse, comme dans le modèle primitif, altère légèrement en effet la noble élégance du corps, de même que le baudrier supportant le carquois a pour effet de barrer la poitrine, par une intervention retenant le regard, au détriment de sa liberté, qui le fait devant les autres images, voir toute la figure, sans le retenir particulièrement plus sur un point que sur un autre. De plus la touffe, assez volumineuse d'herbes sauvages, qui, dans le marbre, se dresse contre la jambe gauche, portant comme on le sait toute la figure, et qui monte jusqu'à moitié de la cuisse, enlève aussi de la grâce et diminue la légéreté de l'image qui, dans les bronzes, donne si bien l'impression du corps dans le mouvement de la course, et dans lesquels le pied ne fait qu'effleurer le sol, presque sans poser.

On a voulu voir dans l'intervention de ces roseaux, une nécessité impérieusement dictée par la fragilité de la matière; je ne crois pas que cette raison soit la bonne, la façon dont l'artiste a mené son travail sur ce point de l'œuvre semble en effet démentir cette opinion. Tout d'abord, il a laissé sous son pied gauche un tasseau, forte cale assurant, en l'espèce, la stabilité du marbre, par ininterruption de la matière; quant à la touffe d'herbes il ne s'en préocccnpe pas autrement, dans le but d'assurer la solidité, c'est ainsi qu'il ne craint pas de laisser un important ajour entre la face externe de la

jambe et les herbes, pour ne les faire rejoindre la masse de la matière, que vers la hauteur du jarret et les mener en masse d'ailleurs assez ténue jusqu'à moitié de la cuisse; il ne semble donc pas, en agissant ainsi, avoir cherché à consolider, par cet apport de matière, la solidité ; autre devait être son intention. Toute la solidité d'ailleurs de la figure, réside dans la loi fondamentale de l'équilibre, dûment établie par l'impeccabilité d'une ligne imaginaire se traçant, perpendiculairement, de l'extrémité interne, ou sternale, de la clavicule droite, à la malléole interne du pied gauche.

On a aussi prêté à l'artiste l'idée d'avoir mis un carquois, pour renforcer par continuité de matière la solidité de son bras gauche, là l'idée est archi-fausse, car ce bras ne risquait rien, ni en cours d'exécution, ni même par la suite, protégé qu'il est, de par la direction même qu'il occupe dans le mouvement général. Beaucoup plus fragile et d'un mouvement autrement aventureux pour la fragilité de la matière, s'offre le bras droit, et pourtant l'habile praticien, qu'était Houdon, n'a même pas conservé les tenons qui, jusqu'au dernier moment du travail de pratique, devaient relier le bras, à hauteur du coude, à la hanche, pas plus que celui, qui devait fatalement exister entre le corps et la main, à hauteur du poignet, jusqu'à complet achèvement de ces parties, rendues on ne peut plus délicates par leur complet isolement de l'ensemble de la masse du corps; de la masse du bloc, en l'espèce.

Mais en admettant un instant, que le statuaire ait eu des craintes de risques, offerts par la fragilité de la matière, je crois cependant qu'il serait peut-être tout aussi possible de penser avec quelque raison, qu'il a voulu par une intervention d'accessoires rompre pour le regard, ce que la statue offrait d'excessif dans sa nudité, en le distrayant par la vue d'objets ou d'accessoires

qui, en l'occurrence, pouvaient parfaitement intervenir dans la composition, comme tout naturels.

Les critiques formulées à la première heure d'une part, la pudibonderie de l'Académie royale d'autre part, ont pu peut-être, comme l'a dit M. Vitry, faire naître cette idée chez le sculpteur ; mais, quoi qu'il en soit, l'on peut établir que ce fut tout de suite après l'exhibition dans son atelier de son modèle fait en 1776, que ce léger remaniement lui vint à l'esprit, tout au moins pour le carquois, car nous savons que le buste de la « *Diane* » (1), de la collection Greffulhe, offre le baudrier supportant le carquois, ou pour mieux dire partie de ce baudrier (puisque forcément incomplet), qui sur le buste barre de façon assez imprévue la poitrine, et que ce buste, conforme en cela à la statue de l'Ermitage, est dûment daté de 1778, deux ans par conséquent avant l'époque assignée généralement à l'exécution définitive de la figure en marbre.

Certains critiques ont voulu voir une légère infériorité en tant que grâce et sveltesse, entre le marbre et les bronzes, infériorité notée au détriment du premier ; ils en ont donné pour raison que la matière n'était pas aussi propice à la réalisation de certaines œuvres, ce que j'ai signalé à propos des bustes de la Diane des collections Greffulhe et Mansard de Sagonne, et ont cru pouvoir dire que les œuvres conçues pour la fonte se prêtaient parfois moins heureusement à une traduction en marbre, ils me semblent avoir ainsi jugé à la légère, et avoir oublié que, l'idée première de Houdon s'était bien arrêtée à l'exécution de sa figure dans le marbre ; il n'y a pour cela, qu'à se remémorer les mots terminant l'article de présentation du buste de la « *Diane* » dans le catalogue officiel du Salon de 1777 « ... *cette Diane*

1. Voir 2e partie, pages 13-14.

doit être exécutée en marbre et placée dans les jardins de S. A. le duc de Saxe-Gotha ». Donc bien conçue pour le marbre, dès son origine, elle reçut sa consécration définitive dans la reine des matières pour commencer et ce ne fut que par la suite que le sculpteur passionné comme l'on sait pour l'art de la fonte, songea à en donnèr des versions inestimables dans le métal.

D'après une liste autographe de son auteur on sait qu'en 1785 ce marbre était toujours destiné au prince allemand, et qu'il se trouvait par conséquent dans son atelier ; on a des données assez sérieuses, pour croire que, ce fut grâce à Grimm que la statue qui semblait laissée pour compte à l'artiste, passa en Russie, mais on ignore quand le fait se produisit ; à quelle date exacte elle alla décorer de sa précieuse présence les jardins du Palais de « Tauride » et même en quelle année elle fut exactement recueillie au Palais de l'Ermitage (1).

ANCIENNE COLLECTION DE LORD HERTFORD (*exemplaire : bronze*, haut. 2 m. 05). — Nous avons vu plus haut que dans son mémoire, du 20 vendémiaire an III, Houdon signalait « *Une Diane, grandeur naturelle en bronze au citoyen Girardot, un Apollon au citoyen Girardot* » ; on trouve encore un document ayant trait à cet exemplaire en bronze par la lettre conservée aux Archives nationales (O^1 1916^4 234), par laquelle

1. La guerre, et les événements tumultueux qui agitent la Russie, depuis quelques mois, ont interrompu des recherches très intéressantes que d'aimables correspondants avaient entreprises à travers certaines archives pour me fixer sur ces points non encore élucidés... mais les archives existant, existent-elles encore et hélas peut-on être encore à ce jour rassuré sur le sort de l'admirable marbre ? (note de l'auteur).

l'artiste invitait le comte d'Angiviller à venir voir le bronze de sa « *Diane* », qu'il venait d'achever et se trouvait exposé dans le jardin de l'Hôtel Colbert, vis-à-vis l'arcade de ce nom, soit dans la rue Vivienne, où se trouvait la demeure de M. Girardot de Marigny, négociant à Paris, pour lequel l'habile statuaire-fondeur venait d'exécuter l'exemplaire. Ce bronze était signé et daté de 1782, et se trouvait signalé quelques mois plus tard dans le catalogue officiel du Salon de l'année 1783.

La commande de cette épreuve par Girardot de Marigny, déjà possesseur du buste en marbre de Mlle Odéoud (exposé au Salon de 1781), n'a pas peu contribué à accréditer la légende donnant cette personne pour le modèle de la *Diane*. Cet exemplaire, tout ainsi que plus tard celui de l'Apollon, portait sur son socle la mention de son destinataire Girardot de Marigny. On le retrouve bien des années après, on ne sait trop à la suite de quelles péripéties, dans la collection Aguado, et au cours de son séjour dans cette collection, exposé en 1867 à « *l'Exposition de l'Histoire du travail* », où il fit l'objet de différents articles parus dans les revues artistiques de l'époque.

Peu de temps après, le 20 mai 1870, il passait en vente publique où il fut adjugé au marquis d'Hertford pour la somme de 24.500 francs ; le riche collectionneur anglais en orna les jardins de son artistique demeure de Bagatelle, et le laissa par testament à sir Murray-Scott, qui le céda un peu plus tard à un antiquaire parisien ; celui-ci conserva la statue jusqu'en 1902, époque à laquelle elle passa en Amérique, pour entrer dans une collection presqu'encore ignorée de nous : la collection Yerkess, de New-York et elle aurait été payée 250.000 francs. Venue aux enchères à la vente de ce collectionneur, faite en avril 1910, elle est passée en

Amérique du Sud, dans la collection de M. Guinle, à Rio-de-Janeiro le bronze porte cette signature très détaillée « *Houdon F. 1782 pour M. Marigny de Girardot, négociant à Paris* ». Enfin, depuis peu de mois, elle a fait retour dans les collections des antiquaires Duveen à New-York, qui l'avaient il y a quelques années apportée en Amérique.

EPREUVE : EN PLOMB. — Avant ce bronze de 1782, Houdon avait déjà fondu une épreuve en plomb de sa « Diane » l'artiste devait en effet, vers ce temps chercher a remettre en faveur cette formule de technique sculpturale [abandonnée depuis plus d'un siècle, époque à laquelle, comme on le sait, certaines décorations des bassins de Versailles avaient mis en grande évidence l'emploi de ce métal], c'est ainsi qu'il faisait vers ce même temps une fontaine pour les jardins de Monceau où se trouvait une négresse en plomb, se groupant avec une figure en marbre, ce qui devait certes donner un cachet très spécial à cette œuvre décorative. La facilité de travail offerte par le plomb devait, tout naturellement, tenter un artiste chercheur, tel qu'était Houdon, ce métal se coupant aisément au ciseau et susceptible par conséquent de recevoir après la fonte de nombreux remaniements à l'outil : ciseau, burin, rifloir ou lime, devait l'intéresser à un haut degré pour la recherche de valeurs, d'accentuations, qui, notées en pleine fantaisie d'inspiration sur le plomb, pouvaient, par la suite, être utilisées avec succès en les reportant sur une œuvre définitive, traduite en un métal plus ferme, plus consistant, plus dur, tel le bronze. Malheureusement on ne peut parler de ces essais de Houdon, qu'à titre purement documentaire, la *Négresse,* aussi bien que la *Diane,* ayant totalement disparu ; il ne nous reste aucune donnée sérieuse, pour savoir le parti que l'artiste avait su

tirer du plomb, et de quelle manière il en avait mené le travail jusqu'à parfait achèvement ; l'on ne peut donc que mentionner cette épreuve en plomb de la « *Diane* » et cela sur le dire même de la liste autographe de l'auteur.

MUSE DU LOUVRE, *statue bronze* (hauteur 2 m. 10(1). — L'épreuve que possède notre musée du Louvre et qui est, celle la plus universellement connue, celle qui a le plus servi à initier les amateurs d'art aux beautés de la « Diane », se place la dernière en date ; elle aurait, en effet, été fondue en 1790, si l'on en juge d'après la date inscrite à même le bronze, et il n'y a pas de sérieuses raisons pour mettre en doute cette affirmation offerte par l'épreuve même ; toutefois il est vrai, que si l'on prenait au pied de la lettre, les termes dans lesquels Houdon, dans son mémoire de vendémiaire an III, parle de ses travaux de fonte, on pourrait se croire autorisé à reporter à une date antérieure l'achèvement de cette épreuve, car l'artiste narrant les événements qui souvent vinrent se mettre à la traverse de ses travaux, a dit en effet :

« En résumant le récit de mes travaux, je puis dire que je ne me suis livré véritablement qu'à Deux études qui ont rempli ma vie entière, auxquelles j'ai consacré tout ce que j'ai gagné et que j'aurais rendu plus utile à ma patrie, si j'eusse été secondé et si j'eusse eu de la fortune. L'anatomie et la fonte des statues. Longtemps logé aux ateliers de la Ville, je profitais de cette position pour être à la fois statuaire et fondeur (dans les temps modernes, les deux professions étaient toujours exercées par des personnes différentes) et pour faire

1. Mesure portée au catalogue des moulages du Louvre, M. Germain Bapst, dans l'étude déjà signalée note 2 m. 05.

revivre dans ma patrie cet art utile qui pourrait se perdre, attendu que tous les fondeurs y étaient morts lorsque je m'en occupai : je construisis des fournaux, je formai des ouvriers et, après beaucoup d'essais infructueux et dispendieux, je parvins à fondre moi-même deux statues la Diane, dont une m'appartient encore, et ma Frileuse ; chassé en 1787 de ces ateliers par Breteuil, en trois semaines, j'achetai une maison en face, je construisis de nouveaux fourneaux et j'y fondis mon Apollon. Depuis la Révolution, n'ayant plus d'ouvrages (n'ayant jamais travaillé que pour les particuliers ou l'étranger, excepté Tourville), je voulus soutenir mon atelier et conserver à mon pays des ouvriers précieux qui auraient porté leurs talents à nos voisins, je pris sur les fonds d'une fortune modique de quoi continuer mes travaux en ce genre, je fondis des bustes des grands hommes Molière, Buffon, Voltaire, Rousseau, etc., toujours entraîné par l'amour de mon art, par le désir de laisser à la postérité un monument durable et un sujet d'études aux jeunes artistes.

« Quoique père de famille, je fondis mon grand Ecorché en 1792 etc., etc. » On pourrait donc utilement souligner qu'avant 1787, il mentionne la fonte en bronze de deux statues la « *Diane* » et la « *Frileuse* », mais non deux exemplaires de la « *Diane* » ; car il n'y a pas tenir compte de l'exemplaire fondu pour Girardot de Marigny, qui le possédait, comme nous l'avons vu, depuis la fin de 1782, mais bien de cet exemplaire que l'artiste a signalé en disant « ... je *parvins à fondre moi-même deux statues la Diane, dont une m'appartient encore* (1) et ma Fri-

1. Il ne saurait y avoir le moindre équivoque, la « Frileuse » ayant en effet été fondue pour le roi de Prusse, qui en était propriétaire depuis déjà longtemps à la date du mémoire de l'an III (voir les détails à l'article consacré à la Frileuse, note de l'auteur).

leuse... » De plus il ne parle plus de fonte pour la Diane pouvant se post-dater après 1787, il signale seulement après cette époque les fontes de l'Apollon, des bustes d'hommes célèbres et enfin, à l'année 1792, il fait intervenir le bronze de son grand « Ecorché » ; mais l'on peut aisément voir qu'il serait dangereux en l'espèce de vouloir s'appuyer outre mesure sur un document pourtant digne de toute créance, puisqu'émanant de l'auteur lui-même, et il vaut mieux admettre, jusqu'à plus ample informé, la date de 1790, du bronze du Louvre, comme parfaitement exacte ; d'autant que fondue avant cette date, la figure en bronze pouvait très bien n'avoir reçu son parfait achèvement en réparure et ciselure qu'en 1790, et que l'artiste y inscrivait tout naturellement cette date ; chose facile d'ailleurs à contrôler par l'aspect même des caractères de la signature et des chiffres, examen pouvant mettre à même, facilement de se rendre compte s'ils sont venus directement dans la matière par voie de la fonte, ou si au contraire ils ont été inscrits au burin entaillant postérieurement le métal.

Quoi qu'il en soit le statuaire faisait figurer à la vente de quelques-unes de ses œuvres, qu'il organisait en 1795, une épreuve en bronze de la « Chasseresse » celle visée conséquemment par la phrase de son mémoire « dont une m'appartient encore » et une autre en terre-cuite, toutes deux de grandeur nature, et la seconde lui appartenant aussi. La terre-cuite trouvait acquéreur, et on ignorait, jusqu'à ces dernières années ce qu'elle était devenue ; quant au bronze, qui portait au catalogue de cette vacation le n° 63, invendu,il serait resté à l'artiste et serait demeuré à la Bibliothèque du Roi. En 1828, après le décès du sculpteur, la statue serait entrée dans les collections royales; c'est ce que prouvent suffisamment deux lettres de Raoul Rochette concernant la vente à l'Etat, dont le montant aurait été touché pour

le compte de la succession par Pineu-Duval, mari de Sabine Houdon, suivant ses lettres utilement mises en valeur par Courrajod.

Entrée au Musé, l'Administration aurait eu soin alors, de faire procéder au remaniement anatomique, que nécessitait le trop libre réalisme de la figure. Si sur ce point le bronze du Louvre, n'offre plus de façon aussi crument sincère, la reproduction intégrale du modèle de 1776, il n'en reste pas moins un merveilleux document par la beauté de la fonte, les valeurs en ciselure de la plus grande maîtrise, et dues à l'intervention directe de la main habile du fondeur et ciseleur que fut Houdon. Il est toutefois à regretter que la patine n'ait pas conservé exclusivement toutes ses qualités, qualités allant s'accentuant par l'âge et cela, malheureusement, du fait d'un moulage, qui en a altéré en partie la pureté et la saveur.

*
* *

LES ÉPREUVES *en réduction*. — Le succès rencontré par *la Diane*, devait tout naturellement amener son auteur à la reproduire, à la vulgariser, pour donner satisfaction à nombre d'amateurs qui le sollicitaient, et nous avons vu que de fait, il n'hésita pas à en redonner plusieurs épreuves de grandeur nature; mais ses proportions importantes se prêtaient malheureusement peu, à contenter le désir de décoration intime de leur demeure, pour bien des adeptes du mouvement artistique, aussi en fit-il une très consciencieuse réduction. Peut-être même, cette réduction fut-elle pour ainsi dire *avant la lettre* et fut-elle exécutée à titre d'étude, avant le travail de la figure grandeur nature, si l'on s'en référait à certaines allégations assez fortuites. Ce n'est là bien entendu que simple supposition, et il convient de laisser aux épreuves de petite proportion, leur

appellation de *réductions*, que l'artiste ait eu l'idée de traduire sa première inspiration en proportions réduites, ou bien encore, qu'il en ait donné par la suite une copie de petite dimension, l'important est que ces statuettes soient nées sous les doigts habiles du sculpteur, ou tout au moins le modèle primitif, le modèle type et que les exemplaires subséquents, aient été faits dans l'atelier sous la direction vigilante du maître.

C'est d'ailleurs ce que nous trouverons consigné dans son *Mémoire de vendémiaire*, auquel j'ai déjà fait de nombreux emprunts, et qu'il nous fixe sur ce point : « *Le marbre de ma Diane est à la Russie, le marbre de petite proportion à feu d'Ormesson, le bronze à moy.* » Il avait donc fait tout d'abord, une réduction en marbre qui, était la propriété de *feu d'Ormesson*; qu'est devenu cet exemplaire en marbre, qu'il y a tout lieu de croire unique par les termes mêmes employés par l'artiste? on l'ignore jusqu'à présent. Quant au bronze que Houdon a indiqué être sa propriété par les mots « *le bronze à moy* », il conviendrait sans aucun doute de voir par cette phrase, qu'il s'était réservé la propriété d'édition de la réduction en bronze, et de fait on a eu connaissance de différentes épreuves en cette matière. Entre les renseignements à citer à ce propos, il n'est pas indifférent de signaler, qu'à la vente de 1828, figuraient quatre exemplaires de *la Diane dont des réductions*, il est d'ailleurs assez malaisé d'établir ce qu'étaient ces réductions, ou du moins, en quelle matière elles se présentaient (1). Il y avait eu aussi des réductions à la vente de 1795, qu'avait organisée l'artiste lui-même ; et

1. Il est certain que la Diane fut fort à la mode du vivant de Houdon, et que les réductions du chef-d'œuvre trouvèrent place dans nombre d'élégantes demeures, jusque vers 1830. Ce serait un de ces exemplaires, de la Diane Chasseresse, alors si à la mode qui aurait inspiré dans sa

encore une réduction de la *Chasseresse*, presque à l'origine de l'apparition du modèle réduit en 1783, passait à la vente du duc de Caylus, et y obtenait le prix de 360 livres.

Il existe encore de nos jours de ces épreuves réduites, en bronze, qui témoignent hautement de la maîtrise de Houdon dans cette technique spéciale de l'art sculptural.

COLLECTION DU COMTE R. de C... : *Diane*, réduction bronze. — Le comte R. de C... en possède un merveilleux exemplaire ; c'est *la Diane* de Tours, *la Diane* sexuée ; et cette petite merveille, haute de 80 centimètres environ est d'une perfection si remarquable, d'une si élégante harmonie de proportions, qu'en la contemplant on oublie ses dimensions réduites, pour ne plus voir que la représentation de la beauté féminine, dans ce qu'elle a de de plus parfait.

Ce bronze d'ailleurs réunit toutes les plus précieuses qualités de métier : une fonte irréprochable, et tout un travail de ciselure merveilleusement conduit au rifloir et au ciselet, donnant des accents du plus heureux effet, dans les cheveux, et dans les chairs des modelés si moelleux, qu'on y sent indubitablement la caresse savante de la main habile du maitre. Au *pied* de la déesse des feuilles et des fruits sauvages rompent la monotonie du sol, et ces accessoires sont ciselés avec une finesse digne du plus bel ouvrage d'orfèvrerie, et si

jeunesse au comte Adolphe d'Houdetot (1799-1869) ce joli et malicieux quatrain.
« Pour punir Actéon d'avoir vu ses appas
« Feignant d'être en courroux, Diane lui fit la niche
« De le changer en cerf ; mais ce qu'on ne dit pas
« C'est qu'un instant après la déesse était biche » (Note de l'auteur).

comme toutes ces précieuses qualités ne suffisaient pas, ce merveilleux exemplaire a encore, par surcroît de fortune avantageuse, conservé sa patine ancienne, d'une saveur et d'une chaleur incomparables.

J'ai eu le rare bonheur d'examiner longuement ce précieux bronze voici déjà bien des mois, et l'impression que j'ai ressentie est restée pour moi aussi vive qu'au premier jour; c'est que, traité avec toutes les ressources du métier le plus délicat, mises au service d'un objet n'ayant, guère plus, que les proportions d'un bibelot, le travail est pourtant mené avec tant de tact, qu'il n'offre aucun aspect de miévrerie, et que l'on ne voit dans ce bronze que la redite fidèle de la *grande Diane* et que, malgré ses proportions réduites, cet exemplaire reste dans le domaine de l'art le plus pur, de l'art le plus grand.

COLLECTION PIERPONT MORGAN (épreuve bronze), — Une épreuve en réduction de la Diane se trouvait dans la collectiou Pierpont Morgan, sa provenance incertaine et certaines défaillances dans l'exécution ne permettent pas toutefois d'en garantir l'authenticité.

COLLECTION DAVID WEIL (réduction : plâtre patiné). — Plusieurs exemplaires, en plâtre patiné, ont été maintes fois signalés et entre autres, il en existe un dans une collection haut cotée de nos jours, celle de M. David Weil; l'épreuve par son anatomie réaliste rappelle le modèle type ; 80 centimètres environ de hauteur notent sa dimension.

COLLECTION VICTORIEN SARDOU (statue : terre cuite. Hauteur : 1 m. 92). — Enfin un exemplaire en terre-cuite existait chez l'illustre et regretté dramaturge Victorien Sardou ; je crois avoir été le pre-

mier à mentionner le fait dans mon étude, « Un Lévrier etc » ; j'y notais comme suit, l'anecdote que j'avais eu la bonne fortune de recueillir de la bouche même du maître écrivain, anecdote qui en quelque sorte appuyait la thèse, que je soutenais du réalisme de Houdon en art.

« Certes, si presque tous les opuscules connus, traitant du Salon de 1777, ne nous fournissent aucun renseignement quant aux animaux en marbre exposés par Houdon sous le n° 252 du catalogue, en parcourant la correspondance de Grimm et de Diderot nous sommes tout de suite amplement renseignés sur la valeur de cette exposition partielle. Avant de citer ici ce qu'il en est dit, comme Grimm fait allusion à la fameuse Diane du maître, je crois devoir rappeler qu'elle ne fut pas placée au Salon ; l'artiste l'exposa dans son atelier ; le réalisme de l'œuvre fut même trouvé un tant soit peu outré, et aurait, paraît-il, soulevé *les tollé* de nombre d'amateurs. La déesse, représentée dans sa superbe nudité, était, pourrait-on dire, femme à l'excès. nos seulement aucun voile ne venait altérer le charme des lignes, mais, de plus, le sexe y était indiqué avec un souci de vérité anatomique auquel l'art statuaire ne prêtait que plus de rapprochement avec la nature, dans toute sa crudité.

« A ce propos, je me souviens que l'illustre écrivain Sardou me conta, au cours d'une visite aux collections de mon regretté maître Gustave Déloye (pendant les opérations d'inventaire, que je faisais en son atelier par désignation testamentaire) (1), qu'il possédait une maquette originale en terre-cuite de la Diane. Il regrettait me disait-il, d'en avoir dissimulé avec du mastic l'éclatante nudité ; il s'en excusait par la présence constante

1. Cette visite de V. Sardou à l'atelier de Déloye date de mai 1899.

de ses jeunes fils au logis, et avec une malicieuse bonhomie se reprochait alors, ses fils étant devenus de jeunes hommes, cette vertueuse mesure, comme une barbarie anti-artistique (1) ».

L'existence de cette terre-cuite ne semble pas avoir rencontré grande créance, ou pour mieux dire son authenticité ne semble pas avoir fait impression.

M. Vitry dans son article sur la Diane, étude fort bien menée, n'y a fait allusion que dans une note hors-texte par ces simples mots : « *On a signalé une maquette en terre cuite de la Diane appartenant à M. Victorien Sardou, dont nous ignorons la provenance* ».

Je crois intéressant de donner ici la copie du mot charmant que M. Sardou me fit l'honneur de m'écrire en réponse à la lettre, par laquelle je m'excbsais de la liberté grande que j'avais prise, de le faire intervenir au cours de ma démonstration, sans lui avoir demandé l'autorisation préalable.

64, boulevard de Courcelles.

CHER MONSIEUR,

Je vous remercie pour l'envoi de ce très intéressant volume. Il n'y avait aucune raison de ne pas rappeler ce que je vous avais dit de ma Diane, et vous avez bien fait de le citer, étant donné la polémique récente de *l'Intermédiaire* où l'on a discuté la réalité du détail en question.

Avec mes compliments agréez, je vous prie mes cordiales salutations.

V. SARDOU

Cette épreuve, dont m'avait parlé l'illustre dramaturge n'était pas, à proprement parler, une maquette, c'était

1. Extrait de *Un lévrier terre cuite* etc., par Georges Giacometti, ouvrage déjà cité.

bel et bien une figure finie, figure apportant cependant quelques variantes très spéciales dans les modelés des chairs, on y rencontrait en effet des surcharges au plâtre, mises au pinceau et reprises à l'outil, et concourant à des effets rêvés par l'esprit chercheur de l'artiste, toujours, nous le savons, imparfaitement satisfait de son travail. Ces corrections très coutumières à Houdon, ainsi que je l'ai signalé au cours du paragraphe réservé aux terres-cuites, dans mon chapitre de la technique du maître, et dont son propre portrait aux bras croisés offre un vivant témoignage. ont pu faire dire à Sardou, insuffisamment familiarisé avec les questions de métier qu'il s'agissait d'une maquette, au lieu d'y voir, bien au contraire, un exemplaire parachevé. Il convient de lui rendre son véritable titre, appelons-le donc : exemplaire en terre-cuite, et voyons en lui, et non sans raisons sérieuses, celui qui en 1795 passait aux enchères dans la vente de ses œuvres organisée par Houdon même. De la famille de Sardou, il entra dans les collections de l'antiquaire Duveen, d'où il passa en Amérique (1).

1. L'éminant historien, M. Germain Bapst, qui a bien souvent fait preuve d'une rare érudition en tant que critique d'art, a consacré une très intéressante plaquette à cette Diane en terre-cuite. Je conseille vivement aux amateurs de Houdon, de se procurer si possible cette captivante étude, elle apporte en effet des détails circonstanciés sur cette œuvre et nous renseigne, sur quelques-unes des étapes qu'elles parcourut avant d'aller s'abriter dans l'artistique demeure du maître écrivain Sardou, dans son château de Marly-le-Roi. Par M. Bapst nous apprenons qu'elle fut la propriété d'un homme de lettres réputé, au temps du second Empire, Henri de Montault, directeur du *Journal Illustré* ; puis de Susse, maître-fondeur et expert en bronze universellement connu, avant de faire les délices du célèbre auteur de madame Sans-Gêne (Voir : *Diana Huntress, by Jean-Antoine Houdon, An Essay by Germain Bapst*, Opuscule édité par les soins de M. Duveen, le grand antiquaire londonien (note de l'auteur).

Je crois intéressant de redonner ici ces deux articles du journal *l'Eclair*, qui prit une part active à cette polémique et qui résument amplement le débat mené à cette époque, et auquel l'éminent V. Sardou faisait allusion dans son mot, M. Gonse dans son maître ouvrage *les Chefs-d'œuvre des Musées de France*, à propos de la Diane de Tours, conseille dans une note de voir ces articles. Dans un ouvrage non spécial, comme le sien, il n'a pu que se borner au conseil sans reproduire les textes signalés, j'estime donc bien faire, dans l'intérêt des lecteurs, de ne pas laisser échapper l'occasion de compléter leur documentation, et je fournis ces textes.

L'Eclair, mercredi 6 janvier 1904.

L'Actualité

« La « Diane » du Louvre a-t-elle été tripatouillée ».

Un cas de conscience artistique. — La « Diane », de Houdon. —Celle de l'Ermitage et celle du Louvre. — La statue refusée au Salon. — Pourquoi ? — Le bronze différent de l'original.

« Un débat curieux vient d'être soulevé dans le monde un peu fermé de l'érudition, débat qui comporte deux questions, l'une de convenance et l'autre de fait.

De la question de convenance, le grand public a été saisi par un écrivain d'infiniment de tact, M. Pierre Loüys, qui a résolument posé le problème de la liberté de l'artiste dans la représentation du corps humain, et des conventions qui président à ses habitudes.

Ce n'est pas l'instant de devancer les polémiques pour lesquelles l'auteur d'*Aphrodite* vient d'apporter de mul-

tiples arguments. Nous nous en tiendrons à la question de fait, cause initiale des prémisses du futur débat.

On accuse le Musée du Louvre d'avoir, à une date quelconque, pudiquement maquillé le bronze de la célèbre Diane de Houdon. La plus illustre des statues fémininé du XVIIIe siècle, telle que l'artiste la livra, aurait choqué la pudeur des conservateurs de nos collections. On aurait dissimulé, dans la Diane, les libertés que, pour la représenter vraiment femme, le sculpteur aurait prises.

Sur quoi se fonde cette légende dont la discussion ouvre la porte à des controverses qui vont bien au delà d'un chapitre précis de l'histoire d'une statue ?

Cette chaste et pudique Diane, dont il y a, en réduction, des représentations dans les cabinets les plus graves, et dont le pur regard des jeunes filles ne s'est jamais offensé, fut cependant refusée au Salon, où la tête seule fut exposée en 1777. Houdon avait envoyé le corps tout entier. « La déesse est belle, dit La Harpe dans sa *Correspondance*, mais on la trouve trop nue pour uns statue exposée en public. »

Qu'avait donc de si choquant cette statue ? « L'artiste, dit M. L. Dussieux, avait poussé l'imitation de la nature jusqu'à indiquer dans cette statue de la chaste Diane des détails que les anciens négligeaient même dans les représentations de l'impudique Vénus. On ne saurait trop blâmer ce manque de convenance. »

Le plâtre resta dans son atelier, où l'artiste le montra à qui le voulut venir voir. Il y eut foule. Entre temps, d'après ce plâtre, il faisait exécuter un marbre qui, en 1878, était exposé à la Bibliothèque du roi. Il y eut, pour l'admirer, une aussi brillante affluence, mais l'entrée du Salon ne lui fut pas moins refusée.

Cependant, cette statue, qui faisait jaser la société du XVIIIe siècle, venait d'être acquise par une dame, par

une très grande dame, par la plus grande dame du moment : l'impératrice Catherine II. Elle se faisait expédier à Saint-Pétersbourg la belle immortelle de marbre, que sa franche nudité n'offusquait point.

La statue est maintenant an musée de l'Ermitage. Nous avons écrit à Saint-Pétersbourg pour savoir si elle était bien telle que disait l'avoir vu La Harpe. Un personnage attaché à l'administration des Beaux-Arts, en Russie, qui nous fait l'honneur de nous répondre, nous dit :

On n'a rien exagéré. La statue de Diane, qui est à l'Ermitage, est visiblement l'œuvre qui provoqua les observations que vous dites. Elle est admirée ici, car elle est belle et n'a jamais blessé les regards de personne. Il a fallu votre question pour que je fasse attention à ce détail, tant il y a, dans tout l'être de la jeune déesse, de grâce pudique.

La Diane qui est au Lonvre est une figure de bronze. Elle passe pour être semblable à celle de l'Ermitage, sauf ce que l'on aurrit dissimulé.

L'enquête sur ce point était aisée à faire. C'était de nous rendre au Louvre. M. Le Prieur voulut bien nous y accueillir. Il accepta d'être mis au courant d'une polémique à laquelle il ne pouvait répondre *ex abrupto*. Mais un point importait pour nous : savoir si la Diane, placée au milieu de la salle de la sculpture française, avait ou non été tripatouillée et si cette disgrâce pouvait lui être épargnée, en lui rendant son intégrité primitive.

M. Le Prieur attesta que la statue était pareille à ce qu'elle fut, lorsqu'elle entra au musée. Il nous invita à l'examiner de près avec lui et à nous rendre compte, *de visu*, qu'elle était sur son socle au Louvre, dans l'état d'où elle sortit du moule en 1790 — date gravée sur le bronze.

Donc, si l'immortelle de bronze est plus discrète en sa sincérité que l'immortelle de marbre, ce n'est point que ses conservateurs pudibonds l'ont retouchée, c'est

qu'en dix ans l'artiste a réfléchi, et que, lui-même, entraîné peut-être vers le classique, il modifia dans sa déesse ce qu'elle avait de trop manifestement vivant.

Maintenant, il est permis de se demander si la *Diane* du Louvre est bien l'un des exemplaires que Houdon exécuta.

Dans une lettre qu'il écrivait en 1794 à un ami, Houdon donnait, sur ses œuvres, les renseignements des plus détaillés. Il disait notamment avoir fait :

« Une Diane grandeur naturelle, en bronze, au citoyen Girardot.

« Le marbre de ma Diane est à la Russie ».

Houdon s'était mis fondeur :

Longtemps logé aux ateliers de la Ville, je profitai de cette position pour être à la fois statuaire et fondeur. Je construisis des fourneaux, je formai des ouvriers et, après beaucoup d'essais infructueux et dispendieux, je parvins à fondre moi-même deux statues de Diane, dont une m'appartient encore.

A-t-il fondu la *Diane*, du Louvre, qui est signée de lui ? On en a sans doute la preuve. Mais il faut retenir qu'il s'est plaint dans la lettre que nous citons d'être constamment contrefait :

Sous l'ancien régime, on a surmoulé constamment mes ouvrages, on les a défigurés en y mettant mon nom. Maintenant au mépris formel des décrets de la Convention en faveur des arts et de la propriété, on continue à les vendre, à les exposer, à les promener publiquement et à me frustrer ainsi du fruit de mon labeur. Tel de mes ouvrages qui aurait dû beaucoup me rapporter, au moyen de ce brigandage, n'a enrichi que les voleurs.

Le problème qui consiste à savoir si la statue du Louvre a été maquillée au Louvre, se résout au premier examen : « Non, c'est le bronze même ».

Si le bronze est bien de Houdon, il résulte que l'artiste

lui-même, après avoir vendu à Catherine II, une Diane nettement femme, a hésité devant les observations des classiques, et n'a vendu à ses contemporains que des Diane plus immatérielles : ce qui expliquerait que le bronze a été admis au Salon par l'Académie qui avait refusé l'original.

Comme on sait qu'il y a trois bronzes de *Diane* avoués par le sculpteur et fondus par lui en 1781 et 1787, et que, d'autre part, il s'est plaint d'être plagié, il faudrait supposer que les bronzes où Diane se ferme à toute controverse, sur un point spécial, sont des pastiches, et que les authentiques, pareils à l'original, ne nous sont point connus.

C'est la plus discutable des hypothèses. Nous restons donc en face d'un bronze qui n'est point identique à un marbre, non parce que la pudeur du Louvre s'est alarmée, mais parce que, d'une statue à l'autre, il y eu pour Houdon, la place d'un scrupule.

« L'Eclair. — Mercredi 13 janvier 1904.

« La « Diane » de Houdon »

« *P.-S.* — La question soulevée, à propos de diverses particularités relatives à l'œuvre maîtresse de Houdon, si bien conduite par M. Adrien Marcel, et envisagée, comme nous l'avons dit, par M. Pierre Louys, nous amène à publier la très intéressante lettre suivante du charmant auteur d'*Aphrodite* :

— Les recherches que je viens de faire sur la *Diane* de Houdon m'ont permis d'éclairer le problème sans le résoudre tout à fait. Je vous envoie un catalogue sommaire de cette figure. La liste en est plus étendue qu'on ne le pensait, mais je ne puis encore affirmer qu'elle soit complète.

Il existe ou il a existé six *Dianes* de grandeur naturelle.

I. — Plâtre original. Moulé en 1776. Exposé dans l'atelier du sculpteur à la Bibliothèque du Roi en 1777. On ne sait ce qu'il est devenu ni s'il n'est pas détruit.

II. — Bronze. Signé « Houdon 1776 ». Poinçonné par Carbonneaux en 1839. Autrefois en la possession de Baron. Donné par sa veuve au *musée de Tours* en 1884. Exposé dans la salle III.

La *Diane* de Tours et celle de l'Ermitage (qui suit) se distinguent *toutes deux* par une liberté de détails que la *Daine* du Louvre ne présente pas.

III. — Marbre. Signé « Houdon 1780 ». Exposé en 1781 à la Bibliothèque. Acheté par Catherine II, qui remercia et félicita l'auteur. Actuellement à Saint-Pétersbourg, *Musée de l'Ermitage*, salle I.

IV. — Bronze. Signé « Houdon F. 1782, pour J. Girardot de Marigny, négociant à Paris ». Exposé au Salon en 1784. Appartenait en 1867 au comte Aguado, qui l'envoya au champ de Mars. Vendu par lui sous les initiales O. A..., le 20 mai 1870, à l'Hôtel Drouot. Acquis à cette vente par le marquis de Hertford : 23.500 fr., plus les frais. Actuellement en Angleterre, à *Hertford House*.

On a prétendu (sans démenti) que ce bronze était, lui aussi, du premier type et n'avait été retouché qu'à la cire peinte par-dessus le bronze intact. « Comme celui du Louvre », ajoutait-on. Reconnue fausse en ce qui concerne la *Diane* de Paris, l'assertion n'a pas encore été vérifiée pour la statue de Hertford.

V. — Bronze. Grandeur naturelle, N° 63 de la première vente Houdon : 8 octobre 1795. Statue dont la trace est perdue.

VI.— Bronze. Signé « Houdon 1790 », mais le socle est moderne (Barbet de Jouy) et la date qu'il porte, avec la

signature, restent par conséquent douteuses. Toutefois il semble probable que cette *Diane* a figuré dans l'atelier de Houdon, quoiqu'on n'ait jamais parlé d'elle du vivant de l'artiste (1). Houdon meurt le 16 juillet 1828. Six mois plus tard, le 8 décembre, quelques jours avant la vente aux enchères qui eut lieu le 15, Raoul Rochette, préfacier du catalogue, entame des pourparlers qui aboutissent en février 1829 : la statue est achetée 4.000 francs par le *Musée du Louvre*.

Raoul Rochette, je l'espère du moins, s'est montré, dans cette circonstance, plus sérieux qu'il ne fut par la suite... Faut-il rappeler ici la retentissante mystification qu'il monta patiemment pendant deux années à propos d'une certaine « inscription sur une lame de plomb » dont il était le spirituel faussaire et qu'il avait fait entrer au Louvre, comme la *Diane* ?...

Notre statue, on le sait, diffère des autres par une retouche qui altère ses formes. Houdon aurait-il lui-même expurgé sa déesse ? Ce serait possible, ne fût-ce que pour lui donner plus de chances d'être achetée par un amateur ; il ne s'agissait que d'une réplique. Les graveurs traitaient de même les dernières épreuves de leurs estampes découvertes et cela n'impliquait pas de leur part un désaveu de leurs hardiesses puisque les mêmes hardiesses se renouvelaient à la planche suivante. C'était obéissance aux commandes des acheteurs, et nécessité de draper pour vendre. La concession était honorable : Houdon a pu s'y soumettre sans l'approuver.

Combien de temps cette nouvelle *Diane* aurait-elle passé dans son atelier ? Encore une fois on l'ignore, ainsi que la date de la fonte. Avant 1828 elle n'a pas d'histoire.

1. Boilly, dans ses tableaux représentant « *l'atelier Houdon* », ayant toujours reproduit cette *Diane en bronze*, le doute n'est pas permis (note de l'auteur).

Quant à la *Diane* de Tours, qui n'avait pas été signalée depuis le commencement du débat, je n'insiste pas sur l'intérêt qu'elle présente. Est-elle identique au nº V? A-t-elle été fondue par Carbonneaux sur le plâtre original dont elle porte la date ? C'est ce que vous parviendrez sans doute à découvrir. Déjà votre article a fait faire un grand pas aux questions qui touchent les autres *Dianes*. Ma feuille de notes s'arrête ici : votre érudition dira le dernier mot. Pierre LOUYS. »

Par les deux articles ci-dessus on aura vu qu'à l'époque, où *l'Eclair* prenait part à ce débat d'ordre spécial, quant à la Diane, certains éléments de documentation, que je crois avoir mis en valeur, faisaient encore défaut aux critiques qui abordèrent la question, et qu'à l'heure actuelle par les différents renseignements que j'ai patiemment compulsés, il ne saurait guère rester place au doute sur l'aspect réel de la *Diane*, et cela dès son origine.

Un rapprochement pourrait peut-être s'imposer pour les reproductions de proportions réduites de la *Diane* et de la *Frileuse* ; la dimension identique, de 80 centimètres environ, pour les deux œuvres traitées en petites proportions permettrait presque de penser, qu'à un moment donné, le sculpteur eut eu l'intention de les appareiller, ou qu'il fut sollicité par quelque amateur, de donner ainsi un pendant, l'une par l'autre, à ces statuettes, dans un but de décoration intérieure. C'est là une supposition à enregistrer, sans toutefois y accorder une importance réelle, la parité de dimensions, pour les deux œuvres réduites, pouvant parfaitement n'avoir qu'une cause, toute fortuite.

Remarques générales sur les exemplaires de grandeur nature. — Les mesures différentielles entre les divers exemplaires, montrent jusqu'à l'évidence la com-

munauté d'origine, par voie de moulage, entre certains de ces exemplaires. Le bronze du Louvre accuse 2 m.05, celui de Tours 2 m,06, celui de la collection Hertford — exécuté par Houdon pour Girardot de Marigny, négociant — 2 m.06, voyons-y donc le même plâtre ayant concouru, indubitablement, à la besogne initiale pour la fonte, le plâtre par conséquent qui fut — bien des années après — entre les mains du fondeur Carbonneaux, et qui en 1839, lui permettait de donner l'inappréciable exemplaire actuellement au musée de Tours ; nous savons d'ailleurs, par les remaniements subis, tant par celui du Louvre, que celui de la collection Hertford, qu'il y eut suppression du détail anatomique que présente encore la Diane de Tours, fait renforçant encore la certitude de cette communauté d'origine.

Le marbre de Petrograd, avec sa hauteur de 1 m.95, dit bien, que la pratique en fut faite avec le plâtre qui servit à donner naissance à la terre-cuite de la collection Sardou; la mesure de 1 m.92, pour celle-ci, indiquant surabondamment la perte légère de proportion, tant du fait du rétrécissement de la terre en séchant qu'en cuisant. Que la terre-cuite — qui par les retouches apportées par la main du maître conserve toute la valeur d'un original — ait été prise dans un moule à bon-creux, d'après le plâtre servant à la pratique du marbre, cela ne saurait faire l'ombre d'un doute pour tout homme de métier, et quant aux amateurs, moins instruits de la technique sculpturale, à la réflexion, ils saisiront toute la portée des constatations suivantes s'imposant avec la force de l'évidence : 1° Similitude de mesure entre le marbre et la terre-cuite, en tenant compte du retrait de la terre tant par assèchement que par cuisson (Par mensuration de toutes les parties du corps en largeur et épaisseur on retrouverait infailliblement le même équilibre différentiel, que pour

la hauteur, dans la diminution constatée sur la terre-cuite. le retrait de la terre s'opérant automatiquement et également sur toutes ses parties).

2° Le fractionnement de la figure en plusieurs parties égales — fractionnement qui d'ailleurs a été l'objet d'une mention toute spéciale de la part de M. Germain Bapst (1) prouve de façon irréfutable, que la terre-cuite par la suite, est née par voie d'estampage dans un moule à bon creux ou à pièces.

L'armature, en effet. courant tout au long de l'intérieur de la statue et de ses membres, interdisant l'assèchement de la terre sans qu'elle éclate par son rétrécissement sur le fer — qui, rigide qu'il est, ne saurait lui, se contracter sur lui-même, toute action de résorption intime lui étant impossible — et interdisant pareillement la cuisson, puisque le fer venant à se dilater, par l'excès de chaleur du feu, eut encore amené la brisure complète de l'œuvre par éclatement général de la terre; cela devait tout naturellement mettre Houdon en garde contre de si grands et inévitables risques. Pour y remédier il fallait donc de toute évidence, fractionner la figure en la moulant en plusieurs parties, pour les rejointoyer ensuite. On trouvera à l'article Voltaire (catalogue des statues) un exposé de cette théorie, que je développe en détail, à propos de la terre-cuite du

1. « This terra-cotts was covered by a coat of pinkish dy, « like that often employed by Houdon, as will be seen on « the example of Diderot in the Louvre.

« In removing this coating it was observed that the terra-« cotta had been made in several parts, the joints being « perfectly visible. Houdon evidently did not possess a « furnace large enough to bake the entire work, and in « anoy case, the heating of such an important piece in its « entireness would have exposed it to the risk of being « burnt or cracked in places » (Germano Bapst Diana Huntress. *Op. cit.*

Voltaire assis. que l'on voit au musée de Montpellier et indûment qualifiée de *terre-cuite* originale. Les arguments apportés par M. Germain Bapst donnent une singulière sanction de vérité aux opinions que je mets en avant.

3° Enfin la nécessité de voir par l'identité de mesure — entre le marbre et la terre-cuite — sauf le retrait de la terre plus haut signalé, — fixe pour les deux exemplaires la similitude d'origine par un plâtre ayant servi à la pratique pour le marbre et par surmoulage pour un moule à bon-creux, susceptible de donner naissance à la terre-cuite, par procédé d'estampage ; Et ceci admis, il en résulte l'impossibilité absolue de voir — étant donné la grande différence de mesure entre la terre et les bronzes — similitude commune d'origine pour ces exemplaires. Et comme conséquence définitive de ces réflexions, la certitude de l'existence forcée de deux plâtres à une échelle de proportions diverses, se fait impérieusement jour dans tout esprit avisé, s'il est permis d'invoquer le souvenir du plâtre original pour le bronze de Tours, exécuté par Carbonneaux [plâtre disparu depuis la fonte]. Qui nous dira jamais le sort de celui ayant servi à la pratique du marbre de Pétersbourg, et à établir le moule à bon-creux de la terre-cuite des collections Sardou-Duveen ?

J'ai au cours de l'historique des divers exemplaires, cherché à faire revivre l'origine propre à chacun d'eux ; j'ai été appelé ainsi, à faire certaines déductions pour le plâtre de Gotha qui ; (d'après ce qu'en a pu dire Delerot : « *Un marbre pour l'impératrice de Russie. — Un autre pour le duc de Saxe-Gotha* » m'amenait, à indiquer une nouvelle interprétation possible de son œuvre donnée par le sculpteur, modifiant la première version de la nudité de la *Diane,* exposée par lui, en 1777 à la Bibliothèque du Roy. L'existence de ce marbre est restée

douteuse, pour ne pas dire inadmissible, mais d'après les mesures du plâtre (5 pieds, 8 pouces égalant 1 m.84) accusant ainsi une très notable différence, avec toutes les autres statues de la *Diane*, on peut affirmer, que Houdon : s'il ne l'exécuta en marbre, créa tout au moins un modèle tout spécial et réellement du type corrigé — l'édition *ad usum Delphini*, comme dit spirituellement M. Gonse — en vue de la figure d'une *Diane* qui, exécutée en marbre, devait *être placée dans les jardins de S. A. le duc de Saxe-Gotha*.

A NOTER : Dans le catalogue du salon de 1777, illustré par les croquis de Gabriel de Saint-Aubin, on voit celui du buste de la Diane au crayon, le baudrier indiqué par deux traits à l'encre. Je crois à une surcharge due à une main étrangère. Le bronze de Tours fondu sur le plâtre original daté de 1776, ne porte pas ce détail, donc le buste exposé en 1777, ne pouvait l'offrir aux regards des visiteurs, puisqu'il était mentionné conforme à la statue dont : « *le modèle de grandeur naturelle a été fait à la Bibliothèque du Roy*.... etc. »

ÉCORCHÉ (I). *Deux types; matières diverses.* — En parlant du séjour de Houdon à Rome, j'ai fourni certains documents desquels il résulte, que le jeune sculpteur en 1766, avant d'entreprendre la statue de Saint Jean-Baptiste pour les Chartreux, crut, par un excès de conscience artistique, dont il n'existe guère d'autre exemple [tout au moins pour la sculpture (1)], devoir se livrer à

1. En effet, si on connaît d'autres Ecorchés en sculpture et pour n'en citer qu'un, le *petit Ecorché accroupi* de Michel-Ange, aucun cependant, pas plus celui que je viens de nommer que d'autres, ne semblent avoir eu pour objet l'étud préparatoire d'une figure exécutée par la suite. En peinture par contre de nombreux dessins d'artistes offrent des études d'Ecorchés dans les attitudes des personnages qu'ils firent intervenir dans leurs compositions; et même

une recherche anatomique de sa figure ; tout en fouillant son sujet par cette étude préparatoire, il en vint à modeler un « *Ecorché* » d'une précision remarquable au point de vue de la myologie et si parfaitement exact dans la reproduction de la musculature humaine, qu'il est resté comme le modèle définitif de l'enseignement anatomique pour les Arts.

Académie de France, à Rome ; *épreuve: plâtre.* — Un plâtre est conservé à l'Académie de France à Rome. Peu de temps après son retour en France le 30 septembre 1767, Houdon faisait hommage de son Ecorché à l'Académie Royale de peinture et de sculpture. C'était la figure haute de 1 m. 70, d'un homme debout représenté dans l'attitude de la marche, le bras droit étendu en avant à hauteur d'épaule, le bras gauche tombant le long du corps.

Une seconde figure, peu d'années après, était faite à nouveau par le sculpteur, avec une variante, consistant dans un changement de direction du bras droit, qui

certains peintres nous ont laissé de grandes toiles inachevées, où l'on voit des recherches anatomiques dessinées au trait et contenues dans les contours extérieurs des figures. Louis David, procédait avec cette recherche consciencieuse et sa grande préparation de son tableau du Serment du Jeu de Paume, à notre Musée du Louvre, nous montre un précieux échantillon en ce genre. Ces règles d'une théorie sévère en art, qui trouvaient encore un puissant écho auprès d'artistes du XVIIIe siècle, comme Houdon ou David, ont été abandonnées depuis ; elles étaient très acclimatées auprès des artistes italiens d'avant ce temps ; c'est ainsi que, dans la galerie des artistes « *peints par eux-mêmes* » au Musée « *Degli Uffizi* » à Florence, on voit un tableau représentant un peintre du XVIIe siècle, d'ailleurs assez mal connu : Simone Pignoni, où le peintre s'est portraituré peignant une académie de femmes, dont seuls la tête et le torse sont au naturel, le reste du corps du sujet n'offrant que le squelette (Note de l'auteur).

cette fois se présentait ramené en arrière et plié au-dessus de la tête. Il faisait encore don de cette nouvelle étude anatomique à l'Académie, le 27 octobre 1792.

Plusieurs exemplaires ont été faits par l'artiste de son premier Ecorché, en plâtre et en bronze, cela ressort avec évidence de ce qu'il a dit dans son mémoire de Vendémiaire an III, de même qu'il a pour ainsi dire souligné l'importance qu'il attachait à l'étude de l'anatomie par ces lignes :

« Né pour ainsi dire au Pied de l'Académie, dès l'âge « de neuf ans, j'ai fait de la sculpture, j'ai gagné le « grand prix à seize ans (1), je suis parti pour Rome à « dix-neuf ans, où je suis resté quatre ans, ce qui fait « en tout sept ans de Pension, *j'ai employé ce temps à « des études profondes sur l'anatomie, considérée comme « base du dessin,* et je fis un Ecorché de grandeur natu- « relle, placé maintenant dans les diverses écoles de « l'Europe, et dont *je donnai un plâtre* à celle de Paris « à mon retour de Rome ; l'ayant exécuté en bronze il y « a trois ans, *j'y fis des changements* et j'en *redonnai un « deuxième plâtre* à l'Ecole : le bronze est à moy dans « mon atelier..., etc. »

On voit que Houdon prêtait une importance capitale aux études anatomiques, ce fait pourrait servir à expliquer une opinion que je crois être le premier à exposer ; je ne pense pas que l'Ecorché ait été exécuté d'après le cadavre, mais au contraire d'après un modèle vivant ; et que l'artiste s'est servi de sa science très profonde en ostéologie et en myologie pour inscrire dans la matière, et cela dans leur place, dans leur juste mouvement et leur entier et parfait développement les muscles dont il connaissait le jeu dans le plus profond de leurs

1. Voir ce que j'ai dit sur l'inexactitude de cette date, en note de la p. 24 du t. I.

secrets, par ses études préalables. J'estime pouvoir baser assez pratiquement cette théorie, *primo* sur l'attitude mouvementée de cette figure ; et *secondo* sur un rapprochement de ressemblance avec le masque d'une de ses autres statues exécutée en ce même temps et restée célèbre ; pour moi la tête de l'Ecorché et celle du Saint Bruno ont été posées par le même modèle.

Cette connaissance approfondie d'une science aussi sévère que l'anatomie, nous semble de nos jours quelque peu extraordinaire, surtout peu en rapport avec l'âge si peu avancé qu'avait Houdon, quand il résumait dans cette belle statue de l'*Ecorché,* toute sa science du corps humain dans ses dessous. Mais si l'on revit pour quelques instants le temps du sculpteur, elle devient toute naturelle. Il était devenu du meilleur ton, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, de s'adonner aux études des sciences exactes, des sciences naturelles, de la médecine et de l'anatomie. Sur quarante-huit cabinets d'histoire naturelle appartenant à des amateurs, « l'*Almanach historio-physique* » en mentionne sept appartenant à des femmes, au nombre desquelles sont citées Mlles Clairon et Ibus. Les femmes se font peindre, non plus sur des nuages, dans les attitudes de divinités de l'Olympe, chères aux représentations créées par Nattier, mais dans un laboratoire, entourées de sphères, de mappemondes et d'instruments de physique (1). De cette époque date l'idée de donner aux gens du monde une gazette, où ils trouveront toutes sortes de renseignements concernant la physique, la chimie, la bota-

1. Portrait de Mme de Gontaut par Charlier; catalogue de la collection de feu Blondel de Gagny rédigé par Remy. Voir aussi les curieux dessins de Gabriel de Saint-Aubin; (dont l'un ayant appartenu aux de Goncourt et reproduits au catalogue Doucet p. 54 et 55 du t. I), qui nous font assister à un des cours de chimie et de physique de Sage à la

nique, l'architecture, l'agriculture, la navigation et les comptes rendus académiques, ce but est atteint avec le *Journal Polytypique*, qui rencontre un légitime succès comme répondant aux goûts de la *Société*. De toutes parts s'ouvrent des musées spéciaux et des lycées où se font des cours des plus suivis. Le Collège Royal en 1786, sous l'inspiration de Lalande, donne accès aux femmes du monde, qui désirent ardemment pouvoir suivre les doctes leçons qu'on y fait (I).

La passion de la médecine se répand de plus en plus; Mme Voisenon se fait une véritable notoriété dans ce nouveau sport, qui pousse les femmes jusqu'à manier la lancette, voire même le scalpel. L'anatomie est devenue la science aimée par excellence; nombre d'amateurs et même des femmes possèdent des cabinets où s'étalent des pièces anatomiques, rivalisant avec les créations de la grande artiste en ce genre, Mlle Biheron, auteur de sujets en chiffons et en cire.

La marquise de Voyer est une des adeptes les plus fidèles des leçons anatomiques (II). Enfin pour assombrir, si possible ce noir tableau, nous montrant des gens de la plus haute société se livrant à une étude aussi lugubre que celle de l'anatomie sur le cadavre, c'est la toute jeune comtesse de Coigny, âgée de moins de vingt ans, transportant dans le coffre de son carrosse un corps mort pour le disséquer en cours de route, comme nous emporterions un livre pour charmer le voyage (III) et (IV); ou encore la mise en scène tout aussi macabre

Monnaie en 1779. On y voit à côté de seigneurs ornés d'ordres et d'élégants prélats, de nombreuses dames en toilettes somptueuses (Note de l'auteur).

I. *Mémoires de la République des lettres*, vol. XXXIII.

II. *Correspondance de Grimm*, vol. XIV.

III. *Mémoires de Mme de Genlis*, vol. I.

IV. Malgré ses goûts pour une étude tant soit peu lugubre, cette demoiselle de Coigny n'en était pas moins une char-

par laquelle Mme d'Arconville affichait ses goûts pour l'anatomie, ne dissimulant que partiellement, aux regards des visiteurs, un squelette humain couché dessous son propre lit et lui servant de façon constante pour ses études ostéologiques.

Si cette manie de la science anatomique était poussée à un tel excès par des gens, qui n'y étaient pas forcés par métier et qui, il faut l'avouer, subissaient ainsi les rigueurs d'une mode, il devient tout naturel de songer combien un artiste aussi consciencieux que Houdon promettait de l'être, [et cela dès sa plus tendre jeunesse] avait dû se laisser aller avec amour à cette étude indispensable pour la perfection de son art.

De là aussi, le succès rencontré par son Ecorché, qu'il nous dit adopté par nombre d'Ecoles d'Europe; il en fit donc plusieurs plâtres, et le coula en bronze, ce qu'il ajoute un peu plus loin que le passage déjà cité de son mémoire, en disant : « Quoique père de famille je fondis mon grand Ecorché en 1792. » La mention « *mon grand Ecorché* » fait voir facilement, qu'il en avait fait des réductions et de fait on sait qu'il donna une fonte de son étude anatomique réduite de proportions.

mante personne de laquelle, devenue plus tard duchesse de Fleury, se dégageait un charme tout poétique, et à ce titre, on sait, que compagne de captivité d'André Chénier, elle inspira au poète une de ses élégies, la dernière de ses compositions, justement restée célèbre, tant à cause des circonstances qui la dictèrent à l'âme attendrie de son auteur, que par l'élévation des sentiments, qui s'y développent. Tous connaissent cette fameuse pièce:

L'Epi naissant de la faux respectée...

. . . .

J'ai déjà eu occasion de faire mention de Mlle de Coigny et l'on trouvera au t. I, p. 195, des détails la concernant à propos du Salon de 1795 (Note de l'auteur).

ECOLE DES BEAUX-ARTS DE PARIS. — Quelques exemplaires en plâtre furent peints. L'Ecole des Beaux-Arts possède deux exemplaires grandeur nature, un en plâtre peint, au bras étendu, l'autre au bras replié au-dessus de la tête en bronze, fondu *par ordre du Gouvernement*, probablement celui de 1792, qui, acquis par l'Etat quelques années après, a pu recevoir cette qualification destinctive. Il est d'une finesse de fonte et de ciselure merveilleuse et la patine en est fort belle. Il est exposé de façon constante dans la salle des concours où se font les cours de dessins de l'école du soir ; quant au plâtre il orne l'amphithéâtre d'anatomie de l'Ecole et jamais destination ne fut plus légitime pour une œuvre de ce genre.

Dans les tableaux de Boilly donnant les portraits de Houdon, travaillant dans son atelier, on voit se dresser la figure de l'*Ecorché* ; c'est la seconde étude anatomique du maître, celle au bras relevé et infléchi au-dessus de la tête. C'est sans doute cet exemplaire en plâtre peint, qui figurait à la vente de 1828, après le décès de l'artiste et était adjugé au prix de 35 francs.

D'autre part on sait que Houdon avait fait hommage peu de temps après son retour de Rome, d'une épreuve en plâtre à l'Académie Royale, et qu'il avait fourni quelques exemplaires à différents de ses confrères peintres ou sculpteurs ; une preuve évidente nous en est fournie, par une lettre d'Augustin Pajou, conservée aux Archives Nationales O[1] 1014, datée du 11 juin 1778, et adressée au comte d'Angiviller. Pajou qui venait de succéder à Coustou, dans le poste de *Garde des sculptures au Louvre*, avise le Directeur des Bâtiments du Roi, que selon les ordres reçus, il vient de faire transporter au Louvre, les œuvres en plâtre que possédait Coustou dans son atelier, à savoir : les *Trois Grâces* de Germain Pilon : de Puget le groupe de Persée et Andro-

mède ; le Torse de Milon de Crotone, et enfin l'*Ecorché* de Houdon.

Bien que, comme je viens de le dire, on ne puisse mettre en doute l'exécution en bronze de différentes épreuves réduites de l'*Ecorché*, des deux types connus, épreuves qui, vu les goûts du temps, durent exister en assez grand nombre, il est assez curieux de constater que, jusqu'à ce jour, l'on n'ait pas encore signalé la découverte de quelqu'un de ces exemplaires fondus par le maître.

ÉGYPTIENNE (Statue d'une). — *Le Mercure de France*, de novembre 1783, (p. 45), indiquait, qu'il y avait à vendre, à cette date, une paire de grands candélabres, décorés de figures égyptiennes, l'un ouvrage de Houdon, l'autre de Martin-Claude Monnot. Tout autre renseignement manque concernant cette œuvre décorative.

Il est regrettable d'ignorer cet ouvrage du maître qui nous le montrerait sous un aspect, où il est tout à fait inconnu, celui d'artiste décorateur. Malgré l'absence de détails concernant l'œuvre elle-même, sa mention est toutefois intéressante pour l'histoire de l'art, car, elle prouve, comme je l'ai déjà dit que, contrairement à ce que l'on a pu souvent en écrire, les artistes du XVIIIe siecle n'attendirent pas, que la campagne d'Egypte s'accomplit, pour leur fournir une source d'inspiration en faisant intervenir dans leurs compositions des motifs d'ordre égyptien (1).

ÉTÉ (l'), *Musée Fabre* (Montpellier). — Statue en marbre, de grandeur nature conservée au Musée Fabre

1 Voir la note de la page 257 du tome I.

à Montpellier, où elle accompage son pendant l'Hiver, plus universellement connu sous le nom de *Frileuse*. Toutes deux sont entrées à ce Musée par un don fait, en 1828, par M. le baron Creusé de Lesser, alors préfet de l'Hérault.

Voici la description de cette figure, donnée au catalogue Fabre de 1879 : « N° 782. Une jeune fille debout, « coiffée d'un mouchoir, tourne la tête à gauche. Elle est « vêtue d'une simple tunique qui, tombant de l'épaule « gauche, laisse voir le sein. Sous son bras droit elle « porte une gerbe de blé et dans la main une faucille ; « de la gauche elle relève sa tunique et tient un petit « arrosoir. A ses pieds un tambour de basque et des « fruits. »

Statue marbre. — Gr. nat. »

Le voisinage de la *Frileuse*, beaucoup plus connue d'ailleurs que l'Eté et une de ses œuvres que Houdon chérissait le plus, pourrait nuire en quelque sorte à cette dernière figure, si de cette œuvre tout uniment décorative, ne se dégageait un charme, une fraîcheur, une jeunesse merveilleusement mis en valeur par un modelé d'une douceur, d'un moelleux incomparables. L'artiste semble avoir voulu représenter dans cette œuvre tout le calme poétique de la vie champêtre, il y a supérieurement atteint par une simplicité exquise de mouvement et d'arrangement. Il a entendu personnifier dans le marbre la *vie rustique* bien plus que l'Eté, (comme par la Frileuse il représente l'Hiver, ce sont là des images symboliques) donc pour rendre la *vie rustique* simple et dépourvue de complications, il imagina de sculpter une jeune paysanne, « *una villanella* », comme dit si gracieusement la douce langue toscanne.

Houdon ne semble pas avoir fait de reproductions de cette œuvre achevée en 1785 ; on note seulement une

terre-cuite au catalogue de la vente de 1795 et portant le numéro 94 du catalogue de la vacation ; mais sans nous fournir de renseignements circonstanciés comme pour d'autres de ses œuvres, Houdon exécuta un buste de l'Eté d'après sa statue (voir les détails pour ce buste, dans la serie des bustes divers. Un peu plus loin, à l'article consacré à la statue de la *Frileuse* on trouvera des détails concernant les deux pendants : l'*Eté* et la *Frileuse*).

F

FIDÉLITÉ (la), statuette bronze (attribuée). *Collection : Pierpont Morgan, New-York.* — Quelle créance faut-il accorder à l'attribution faite, par Bode, dans son étude (*The bronze of the Renaissance and subséquents periods in the collection of J.-P. Morgan* (Paris 1909) ; d'un petit bronze du XVIIIe à l'éminent auteur de la Diane ? Je ne saurais trop le dire, n'ayant pas sous les yeux cette statuette de la grande collection new-yorkaise. Je me contente de signaler le fait, en faisant simplement remarquer, qu'aucun document (opuscules des Salons, catalogues anciens ou récents, plus ou moins complets, de l'œuvre du maître, listes autographes ou lettres de l'artiste), n'a jamais fait mention ni de ce bronze, ni même de ce sujet traité en une autre matière par le maître, et qu'il serait dangereux d'en affirmer l'absolue authenticité, à moins d'un contrôle sévère portant sur l'examen même de l'œuvre, et d'une découverte nouvelle à travers la documentation du temps, apportant une lumière réelle sur cet ouvrage.

FEMME SORTANT DU BAIN (statue plâtre). — Sous le numéro 252, du catalogue du Salon, pour l'année 1775, se trouve consignée une figure ainsi détaillée : « Une

femme sortant du bain modèle en plâtre, il doit être exécuté en marbre ». Malgré l'annonce d'un marbre, que promettait le livret de l'exposition, il ne semble pas, jusqu'à présent, que cette figure ait reçu en cette matière son exécution définitive, mais elle aurait cependant, si l'on s'en réfère à la liste autographe des œuvres du sculpteur, été faite en terre-cuite ; d'autre part, à la vente de 1828, on retrouve encore un sujet pouvant, au besoin, faire songer à cette figure, mais son prix de 7 francs consigné au procès-verbal d'adjudication donne lieu à voir, dans l'œuvre visée, une simple maquette, de plus, si le mot de *baigneuse* se retrouve dans l'énoncé du sujet ainsi libellé « Groupe en terre-cuite, baigneuse », il me semble que cette composition ne saurait avoir trait au sujet dont le modèle en plâtre, grandeur nature, figurait au Salon de 1775, puisque c'était une figure isolée, et non un groupement ; et en tout tout cas, vu la modicité du prix atteint, que cette terre-cuite ne pouvait avoir, en aucune façon, de corrélation avec celle que Houdon a portée sur sa liste autographe, comme exécution dérivant de son modèle en plâtre du Salon de 1775. Je crois donc que le groupe indiqué au catalogue de la vente, recevrait une interprétation plus rationnelle en y voyant, l'esquisse et la maquette originale de la Fontaine pour les jardins de Monceau qui, on le sait, présentait dans sa composition un groupe de deux femmes.

Quoi qu'il en soit le plâtre de 1775, et la terre-cuite vendue 7 francs à la vente de 1828, sont à l'heure actuelle encore ignorés en ce qui concerne leur destina tion respective.

Ce qui semble assez certain c'est, que la figure couramment désignée sous le nom de « *Baigneuse* » et que l'on a souvent à tort confondue avec une *Naïade*, ferait double emploi avec celle portant le titre de « Femme

sortant du bain » ; il n'y aurait là qu'une seule et même œuvre désignée sous deux noms différents.

FONTAINE MONUMENTALE (groupe). — Sous le numéro du Salon de 1783, le sculpteur exposait un groupe « *Fontaine composée de deux figures, grandeur naturelle, l'une marbre blanc, l'autre* (*plomb*) *imitant une négresse, pour le jardin de Monceau* ».

D'après quelques indications, on peut reconstituer, en quelque sorte, la composition de ce groupe : une baigneuse accroupie dans une vasque, reçoit sur les épaules l'eau déversée d'une cruche, que soulève au-dessus d'elle une négresse.

Houdon dans son mémoire du 20 vendémiaire an III, a fait allusion à la composition de son groupe en termes fort vagues : « Deux tombeaux en marbre pour la Russie, « un groupe une baignoire en marbre sur laquelle une « négresse en plomb verse de l'eau, pour le jardin de « Monceau. La négresse est en mauvais état et a besoin « d'être restaurée ».

Les Archives nationales (O^1 1925 B), nous fournissent un document montrant, que le prix demandé par l'artiste, pour cette œuvre, était de 18.000 francs ; cette demande faite au duc de Chartres,pour l'exécution de la fontaine datant de l'année 1779, il est à présumer que le modèle devait être terminé vers 1782. Etait-ce celui-ci que *les Affiches de Paris* de 1786, pages 2.027 et 2.185, indiquent comme modèle réparé par Houdon et à vendre au château de Plessis-Piquet près de Sceaux ?

On ignore ce qu'est devenu ce modèle, et quant à la fontaine même elle disparut en partie ; du fait du mauvais état dans lequel se trouvait déjà la négresse, mauvais état que signalait Houdon en l'an III. Cette figure de plomb dut, par la suite, se désagréger entièrement ; quant à celle en marbre, elle serait devenue la pro-

priété de M. Duveen, l'antiquaire londonnien bien connu (1). Pour ce qui est de la négresse on en retrouve une trace fugitive dans un document de la Révolution, cette : « *Liste des tableaux et objets d'art saisis chez les émigrés et condamnés et envoyés au Muséum Central ;* que M. Marc Furcy-Reynaud, a fait paraître dans les *Nouvelles Archives de l'art français* (nouvelle période tome VI, 1912, p. 315) ; on lit en effet cette courte description de l'état, où se trouvait présentement la négresse :

«... Du château de Monceau ; une figure de négresse, « en plomb, versant de l'eau. Elle est sans tête. Par Hou- « don ». Remarquons, en passant, qu'il n'est fait aucune mention du marbre ; avait-il été enlevé par un amateur aussi zélé que peu scrupuleux, ou bien encore, avait-il été, plus simplement, brisé et détruit par la fureur populaire ? L'état précaire de la négresse, consigné dans ce procès-verbal, autoriserait, rationnellement semblable supposition, car existant encore, il n'y eut eu aucun motif pour qu'il échappât à la règle conforme des saisies édictées en ce temps.

Collection B. Altman, New-York (statue marbre). — Là se borne la dernière documentation concernant la négresse. Quant à sa compagne, on aurait le bonheur d'en avoir retrouvé la trace, par cette figure en marbre, qui acquise par l'antiquaire Duveen [d'un autre marchand, parisien, qui l'avait achetée à la vente de Bagatelle, où elle serait entrée dès 1828 par l'acquisition qu'en avait faite le marquis d'Hertford] et maintenant

1. Voir à l'année 1783, les détails donnés sur cette fontaine et sur les jardins de Monceau : (t. I, p. 81-82) et dans la série des bustes divers celui d'une négresse au musée de Soissons (p. 30), cette œuvre se rapportant très probablement à la fontaine, qui nous occupe ici-même (note de l'auteur).

en Amérique, dans la collection de M. Benjamin Altman à New-York. Reste à savoir si ce marbre correspond parfaitement à la donnée de la femme en marbre du groupe du jardin de Monceau. Si on tient compte des termes, textuels, du catalogue de 1783 «... *femme assise dans une cuvette se lavant*, etc... » ou encore de la *lettre-mémoire*, de Houdon, de vendémiaire an III : «... *un groupe une baignoire en marbre*, etc... » ou, si l'on s'en réfère à la description qu'en a donnée Thierry. (*Guide des Etrangers à Paris* (édition de 1787-1788) t. I, p. 69) disant :

« Vous entrez dans une petite place occupée par un « bassin de marbre blanc, au milieu duquel est un « groupe charmant, de M. Houdon sculpteur du roy, « représentant une superbe figure de marbre blanc, pre- « nant un bain. Derrière elle une autre femme, exécutée « en plomb et peinte en noir, figure une négresse tenant « d'une main une draperie de marbre blanc, et de l'autre « une aiguière, dont elle répand l'eau sur le corps de sa « maîtresse, et d'où elle retombe dans le bassin », on arrive à douter d'être en présence de la même femme, que ces divers écrits, ont entendu mettre en scène. La statue est bien assise, non dans une cuvette, mais sur une sorte de borne assez basse, recouverte d'un ample drapé. Entièrement nue, le torse droit, à peine penché en sa partie supérieure, la cuisse droite légèrement inclinée vers la base, la jambe droite ployée et le pied ramené en arrière, légèrement exhaussé et portant sur les draperies de la borne, la jambe gauche en avant ; la main droite posant sur le genou ; la tête inclinée en avant. Telle est l'attitude générale de la figure, attitude, avouons-le, niant jusqu'à toute intention de mouvement, comme celui qui serait réclamé par une femme se lavant ou encore tout sursaut, même léger, comme celui qu'éprouve un corps, sous l'action de l'eau venant à le dou-

cher ; et disons-le, le statuaire, qui à la même date, dans sa statue de *l'Hiver,* faisait frisonner le marbre [qu'il appelait si justement la Frileuse], n'aurait pas manqué, grâce à ses hautes qualités de scrupuleuse observation de la nature, de traduire avec plus de fidélité, le mouvement propre et impérieusement réclamé tant par l'action en jeu, que par la sensation momentanément éprouvée par le corps.

La tête charmante et tout le corps gracieux, disent si hautement les seuls mérites de *l'Ecole* Louis XV, que l'on en arriverait presque à douter de son auteur, cet auteur si soucieux de réalisme, et qui fut si loin, dans la représentation féminine, de cette grâce toute de convention, mise en pratique par la statuaire, qui au temps de Louis XV, semblait prendre son mot d'ordre à la Cour de la Pompadour. Cette remarque que je fais, n'a d'ailleurs pas échappée à Mlle Ingersoll, qui dans son article consacré à *Houdon en Amérique* (1) dit : «... Si la signature « n'authentifiait ce marbre, on le croirait d'une époque « antérieure : on pense devant cette œuvre décorative « et élégante, mais froide, à Caffieri, à Pigalle, ou à « Pajou ».

Ne se pourrait-il d'ailleurs, que sans avoir concouru à l'ensemble décoratif de la Fontaine de Monceau, ce marbre ne nous mette en présence de la statue dite la *Baigneuse* ou encore de la *Naïade,* exécutée en marbre, pour les jardins de M. Boutin, et dont le modèle exposé en plâtre à un Salon antérieur, n'aurait reçu son exécution définitive en marbre, qu'en cette année 1782, date accompagnant la signature, sur la statue de la collection Altman à New-York ?

Ce même amateur possédait une petite réduction en plomb, provenant elle aussi du marquis Hertford, et

1. *Revue de l'art ancien et moderne,* avril 1914.

donnant en son entier la fontaine de Monceau ; au centre d'une vasque circulaire se dressaient l'une contre l'autre négresse et baigneuse. Cette réduction de 20 centimètres de haut n'a jamais été, que je sache, autrement signalée que par l'allusion qui en est faite par Mlle Ingersoll, dans l'article que je citais plus haut ; j'ignore quelle créance d'authenticité il convient d'accorder à cette œuvre, jusque-là ignorée.

FRILEUSE (la), statue : marbre, *Musée Fabre, (Montpellier)*. — L'artiste exposait en 1783, une statue en marbre et de grandeur nature : elle portait au catalogue la mention suivante, n° 245 « *Une jeune fille, marbre, surnommée la Frileuse* ».

Le modèle en fut fait en 1781, modèle et marbre furent exécutés à la Bibliothèque du Roi. En 1791, Houdon exposait la fonte de sa *Frileuse*, ce bronze était acheté par le roi Frédéric de Prusse et est actuellement en Allemagne, à ce Salon il avait au catalogue le n° 788, accompagné de cette mention : « *La Frileuse bronze acheté par le roi de Prusse* ». Cependant il est bon de noter que ce renseignement, fourni par la notice de cette exposition et que toutes les monographies consacrées à Houdon, ont répété, ne concorde pas avec son mémoire de vendémiaire an III, dans lequel il a consigné : « *Une Frileuse et l'Eté grandeur naturelle en marbre à un particulier, le bronze de la Frileuse était à feu d'Orléans* ». Le propriétaire des marbres, auquel Houdon fait allusion, serait-il le Baron Creusé de Lesser, qui selon Gonse les aurait achetés directement à l'artiste ? le fait n'est pas prouvé.

Le marbre est conservé au musée Fabre de Montpellier et le catalogue de 1879, lui a conservé son appellation de « *l'Hiver* », dans la mention qu'il en donne, « *Houdon Jean-Antoine, né à Versailles en 1741, mort*

en 1828. Elève de Lemoine et Pigalle (Grand prix de Rome); *781. L'Hiver, connu sous le nom de la Frileuse. (Debout la tête et les épaules enveloppées dans une draperie, qu'elle retient avec ses bras croisés sur la poitrine, une jeune fille grelotte de froid. A ses pieds une urne, que l'eau glacée a fait rompre.*» (Gr : Nat :)

A la date du 23 juin 1785, Houdon devait avoir encore à l'atelier les figures de la Frileuse et de l'Eté, si nous en jugeons par la phrase d'une lettre du comte d'Angiviller à l'artiste qui fait allusion à deux figures en marbre, qui ne peuvent être que les statues de Montpellier, car on ignore d'autres statues en marbre faites par l'artiste à cette époque : « *Je ferai mon possible* (dit le Directeur des Bâtiments) *la première fois que j'irai à Paris, pour passer à votre atelier et y voir les deux figures en marbre que vous devez livrer au propriétaire avant que de partir.* [Houdon devait aller en Amérique pour exécuter la statue de Washington]. *J'y verrai aussi avec plaisir l'avancement du buste du Prince Henri auquel je mets beaucoup d'intérêt.*

Je suis M. votre, etc. etc...
d'Angiviller »

(Archives Nationales ; O^1 1918^2 196).

Le marbre de la *Frileuse* et celui de l'*Été* furent donnés au Musée Fabre de Montpellier en 1828, par M. le baron Creusé de Lesser (1), alors préfet de l'Hérault.

1. Ce personnage, malgré une variante dans l'orthographe du nom, serait-il le même, que ce gentilhomme ami des lettres, que les de Goncourt citent parmi les petits littérateurs de la fin du xviiie, dans leur livre : *La Société française pendant le Directoire*, p. 261, comme auteur de la version française du « sceau enlevé » (la Secchia rapita du poète (italien) heroï-comique Alessandro Tassoni) et dont ils écrivent le nom : *Creuzé de Lessert*. ?

En bon Méridional qu'était Puget et laissant libre cours à sa verve marseillaise, il ne craignait pas de dire que, « le marbre tremblait devant lui », beaucoup plus modeste, mais non moins vrai, Houdon dans le rendu de sa Frileuse, s'est, tout simplement, contenté de faire trembler, de faire frissonner la reine des matières. Dans cette œuvre peut-être plus que dans toute autre du maître, triomphe, en effet, au suprême degré, le naturalisme en art. L'arrangement en a été conçu avec un rare bonheur ; ce pauvre petit châle, couvrant parcimonieusement de son léger tissu la tête, les épaules et partie de la poitrine, mieux que de nombreux accessoires, écrit dans la matière le froid intense qui saisit et agrippe la pauvre fille. Pour lutter contre la bise, qui mord ses chairs de toutes parts, elle se tasse sur elle-même, se ratatine, se recroqueville, appliquant ses bras croisés sur sa poitrine et comprimant de ses mains son insuffisante draperie pour maintenir le plus de chaleur possible à son pauvre buste. Les jambes se serrent énergiquement l'une contre l'autre, cuisse contre cuisse, et le mouvement est si parfaitement juste, dans le fléchissement voulu des jambes, portant mollement sur les pieds, dont les malléoles sont tremblotantes comme mal calées, qu'il semble que dans le grelottement de tout le corps les genoux vont se mettre à s'entrechoquer. Jamais la vérité ne fut plus heureusement saisie en sculpture. Et pour souligner si possible davantage que l'action se passe en pleins frimas, une cruche renversée à terre, vient d'éclater par la congélation de l'eau qu'elle contenait. Tout l'arrangement dans cette œuvre et la trouvaille de cette cruche se brisant sous l'action de la gelée, montrent par la mise en scène à quel point Houdon fut un subtil observateur, et qu'il n'est pas seulement que « l'habile ouvrier sans plus » que certains critiques ont voulu voir en lui,

La vogue que rencontra la « Frileuse » donna à l'artiste l'idée d'en faire diverses réductions, en bronze, en marbre, en terre-cuite et même en plâtre. Parmi ces épreuves réduites, on en cite une en marbre qui aurait figuré à la vente de 1828; une « *petite Frileuse* » fut exposée au Salon de 1793 sous le n° 124, peut être une épreuve à cire-perdue du modèle original (Voir 1er vol : année 1793 (Salon).

Au procès-verbal de la vente de 1828, je note la « *Frileuse petit modèle bronze* » adjugé 230 francs, serait-ce le modèle original de la réduction coulé à cire perdue en 1793, et conservé par l'artiste ? le mot modèle y fait fortement songer.

MUSÉE DU LOUVRE. — Notre Louvre possède un merveilleux exemplaire de très petites proportions ; bronze indubitablement fondu à cire perdue, et sur une maquette peu poussée et n'offrant que la simple recherche pour la statue ; le corps est nu et sans aucune draperie : ce petit bronze porte le n° 1040 et est entré au Musée du Louvre par le legs Gatteaux en 1881 (1).

Une terre-cuite de grandeur nature et une plus petite sont venues aux enchères à la vente faite par l'artiste en 1795.

Collection Demange-Cremel à Nancy, statue plâtre. — Je connais chez M. Demange-Cremel à Nancy, un plâtre ancien de même taille que le marbre de Montpellier ; cet exemplaire de grandeur nature, privé des points de pratique ne saurait être invoqué comme plâ-

1. Dans la série des bustes à l'article concernant Voltaire on trouvera de nombreux détails au point de vue de la facture de cette maquette de la Frileuse, qui m'a servi de point de comparaison avec une esquisse du Voltaire à perruque, terre-cuite de proportions fort réduites (Voir T. II, p. 363.).

tre original ayant pu servir à la mise au point du marbre ; c'est une belle épreuve qui montre que l'artiste a dû par conséquent exécuter même des épreuves de grandeur naturelle. Il est regrettable que la patine naturelle ait été altérée, il y a déjà de nombreuses années, par une couche de peinture.

Quant aux exemplaires en plâtre de proportions réduites ils se rencontrent en certain nombre. J'en cite deux ici même et de dimensions différentes comme on va le voir.

Famille Houdon, réduction plâtre, appartient à Me Balagny (Perrin-Houdon). — Les descendants de l'artiste possèdent une épreuve en plâtre haute d'environ 80 centimètres ; elle provient de l'atelier du maître et présente les retouches, accentuations et valeurs à l'outil que l'artiste faisait intervenir sur certains de ses plâtres, en les *réparant* (comme je l'ai expliqué ailleurs et notamment à propos des épreuves en plâtre du buste de Sophie Arnould. Cet exemplaire de la *Frileuse* est très probablement le plâtre indiqué au procès-verbal de la vente de 1828, et dont le prix est illisible sur l'acte d'adjudication : il provient de la famille Rochette et a été légué par M. Raoul Perrin-Houdon (petit-fils de Claudine Houdon) à une de ses filles, Mme Balagny.

Le 30 octobre 1913, on m'a apporté, pour en certifier l'authenticité d'ancienneté, une délicate *épreuve* en plâtre, teintée terre-cuite, d'un rose très pâle, tirant presque sur le jaune-pâle ; toujours conservée sous globe, la reproduction a gardé sa fraîcheur initiale. Sur le socle le cachet en cire rouge portant l'inscription : Academ : Royale : de Peinture : et Sculpt : Houdon. S. C. en caractères majuscules se superposant. La hauteur totale est de 53 cm. 04, la plinthe à 2c. 08. L'on voit par le détail de ces deux épreuves en plâtre,

dont les dimensions sont très différentes et par le bronze à cir-perdue encore plus petit de beaucoup que devant le grand et légitime succès rencontré par sa Frileuse, Houdon n'avait pas hésité à exécuter la réduction à une échelle de proportions se différenciant de façon très appréciable. Il est intéressant de noter, que ces divers exemplaires, que je viens de signaler, de proportions, grandeur nature, ou réduites n'offrent aucun l'urne brisée que présente le marbre original du Musée Fabre à Montpellier. C'est ce qui fait écarter *a priori* la possibilité de voir, dans le plâtre grandeur d'exécution du marbre de Montpellier, se trouvant à Nancy, un modèle ayant pu servir à la pratique du marbre, dans lequel en plus la figure se trouve appuyée à une manière de borne tandis que dans tous les autres exemplaires en dérivant, *la Frileuse* se dresse entièrement isolée ; *sauf dans le petit bronze du Louvre*, où se rencontre cette sorte de borne, ce qui ne sert pas peu à démontrer, que l'on se trouve en présence de l'idée première de Houdon, conséquemment de sa maquette originale, à laquelle il n'aurait songé, que bien plus tard, à assurer une existence durable, et perpétuelle espérons-le, en la coulant en bronze au moyen du procédé dit à cire-perdue, procédé si avantageux pour conserver à l'œuvre toute la valeur initiale des accents notés, voulus, et obtenus par le modeleur. Les longues heures de loisir forcé que les jours de la Terreur, passés sans commandes et travaux urgents, apportaient aux artistes devaient permettre à Houdon d'exécuter ce petit travail de fonte et de léguer ainsi à notre admiration un chef-d'œuvre de plus en ce genre.

J'ai noté plus haut, avec toute la précision possible, les différentes étapes marquant la naissance des divers exemplaires de la Frileuse. Pour ce qui est des épreuves en bronze grandes comme nature, certaines phrases

empruntées aux textes que nous a laissés le sculpteur, concernant ces bronzes mêmes, arrivent à jeter une incertitude sur leurs dates d'origines et sur les proprié, taires véritables qui eurent le bonheur de les posséder; un écho venu d'Amérique tout récemment fixerait peut-être définitivement le jugement en ce sens. Voici d'après *la Gazette Drouot* certains détails concernant un bronze de la Frileuse, je cite le texte paru dans cette feuille, sans vouloir autrement être responsable de certaines imprécisions.

« Mercredi 11 avril 1917 ».

« *Un bronze de Houdon vendu 170.000 dollars*. On « écrit de New-York, qu'un amateur américain, vient « d'acheter pour 170.000 dollars à M. Jacques Seligmann, une statue en bronze par Houdon : *la Frileuse* signée par le maître et datée de 1787 (1).

« Cette statue qui faisait partie de la collection « Richard Wallace, représente une femme nue debout, « le torse et la tête enveloppés dans une mante, et « mesure 1 m. 40 de hauteur. Houdon a exécuté le « même modèle en marbre, il est actuellement au Musée « de Montpellier. Au Louvre on voit une réplique beau- « coup plus petite de cette statue (2) ».

HENRI IV (Statue). — Œuvre qui se trouvait dans les jardins du Palais-Royal. Lors des remaniements faits par l'architecte Louis, vers 1780, sur la commande de Philippe-Egalité, la statue, comme d'autres, disparut

1. Peut-être faudrait il voir dans ce bronze, celui que Houdon mentionne dans son rapport du 20 vendémiaire an III, contrairement à ce que l'on a pu penser à propos de *la Frileuse* coulée pour le roi de Prusse.

2. *La Gazette Drouot* oublie, sans doute, que l'exemplaire du Louvre est de proportions des plus réduites, pour ne dire minuscules (Note de l'auteur).

des jardins, et depuis on en a perdu la trace (voir 1er volume les détails que j'ai donnés à l'année 1780).

HERCULE (groupe plâtre). — A la vente de 1828 figurait un groupe en plâtre, ayant trait à l'histoire fabuleuse d'Hercule ; aucune indication spéciale n'est portée, quant à cet objet, au procès-verbal de la vacation. On ignore donc la composition et ses dimensions. Ce groupe fut adjugé au prix de 11 francs. Le sort de cette œuvre, qui probablement, devait être une maquette, est jusqu'à présent resté inconnu.

JOUBERT (le général Barthelémy), né à Pont de Vaux 1769-1799. — Sous le numéro 1089, du Salon de 1812, était exposée la statue du général Joubert, tué à la bataille de Novi.

Le masque de cette statue aurait figuré à la vente de 1828 (?) Le sort de la figure, étant resté tout à fait ignoré, il y a lieu de se demander si la statue fut définitivement exécutée, en marbre ou en bronze et si l'exposition, qui en fut faite au Salon de 1812, n'offrait pas en réalité qu'un projet, ou une maquette, ou tout au plus le modèle en plâtre.

LOUIS XVI. — En 1786, Houdon modela une statuette, maquette d'une statue en pied du Roi ; cette esquisse fut présentée aux Etats de Bretagne, mais l'œuvre resta, pour des causes inconnues à l'état de projet, et le modèle ne fut pas exécuté. On ignore ce qu'est devenue cette maquette.

Cette statue pédestre, en bronze, du roi Louis XVI, qui devait être accompagnée de figures allégoriques, fut l'objet de la part de nombreux sculpteurs, de brigues assez importunes. Des protecteurs en haute place, tels : Calonne, le baron de Breteuil, le marquis de Montmorin,

gouverneur de la province, et le comte d'Angiviller intervinrent en faveur de leurs protégés ; les hauts personnages que je viens de citer auraient voulu de façon assez uniforme, que le choix des Etats portât sur Pajou ; l'évêque de Saint-Brieuc, par contre, appuyait énergiquament la candidature de Houdon. Obsédés par toutes ces sollicitations les Etats de Bretagne prirent le sage parti de mettre le monument au concours ; concours qui fut annoncé, dans son numéro de juin, par le *Mercure de France.*

Quoi qu'il en fût, le monument resta, comme je l'ai dit plus haut, à l'état de projet. L'on sait cependant que différents artistes prirent part à ce concours, notamment : Pajou, Houdon, Gois et un jeune sculpteur breton, nommé Tavau, qui semble n'avoir pas eu occasion de se faire connaître autrement, que par cette tentative de concurrence avec des maîtres célèbres de son temps. Si les projets sont ignorés pour la plupart, quelques documents, cependant, sont parvenus pouvant satisfaire la curiosité des chercheurs.

On lira avec fruit, à ce propos l'étude de M. Henri Stein : « *Les projets d'érection d'une statue de Louis XVI* » (Rennes, impri : Oberthür 1908 ; ext : des *Annales de Bretagne*).

A consulter aussi, aux Archives Nationales, les documents : O[1] 1917 (4) 428 — et — H. 426 — enfin : O[1] 1918, p. 181.

LUPERCALES (*Un prêtre des fêtes*) (statuette). — Ce sujet, avait été choisi un moment par l'artiste pour se présenter à l'Académie, et il y travaillait à son retour d'Italie vers 1769-1770. Il avait probablement dû commencer sa figure, où pour mieux dire les études préparatoires la concernant, à Rome, sous l'influence de l'ambiance toute chargée des souvenirs de la vie antique. Cette statuette

fut abandonnée par Houdon, pour le Morphée; cependant il en fit plusieurs épreuves, on en connaît notamment une, ayant figuré à la vente faite de son vivant en 1795, peut-être la même repassait-elle aux enchères en 1824 dans la vente de Feuchères.

Musée de Gotha (un exemplaire). — Enfin le Musée de Gotha en possède un exemplaire, offert a-t-on dit au duc de Saxe-Gotha par l'artiste, cet exemplaire serait le modèle original. Le prêtre des Lupercales est représenté nu, d'une main il tient des courroies, de l'autre il est armé d'un couteau (1).

Dans son mémoire du 20 vendémiaire de l'an III, Houdon a bien mentionné cette œuvre, mais les seuls mots qu'il lui a consacrés, en disant : « A mon retour pour « mon morceau de réception un Morphée en marbre « demi-nature ; *depuis un prêtre des Lupercales en « bronze à moy* » n'ont que le seul avantage de nous renseigner sur la date où fut coulé le bronze, c'est-à-dire de suite après l'exécution du Morphée en marbre, soit vers 1778 ; ils ne réduisent pas à néant l'opinion généralement avancée, qui veut, que le Prêtre des Lupercales, tout au moins en tant que *modèle,* eut précédé le Morphée et que même il eut eu, un instant, dans l'esprit de Houdon la portée suffisante, pour lui faire entrevoir son admission à l'Académie comme possible, par la présentation de cette œuvre au jury de la docte Assemblée (1).

MORPHÉE (*Musée du Louvre*, statuette marbre). — Au Salon de 1771, Houdon exposait le modèle en plâtre d'une figure intitulée Morphée, c'était en l'espèce, son ouvrage de présentation pour être admis, en qualité d'*agréé* à l'Académie royale de peinture et sculpture.

1. Voir les détails donnés. Premier volume, années 1769 et 1771, p. 41, 42, 50 et 51.

Cette œuvre était inscrite sous le numéro 279 du catalogue: « *Morphée l'un des enfants et ministre du Dieu du sommeil. C'est le plus habile de tous les songes pour prendre la démarche, l'air, le visage et le son de la voix de ceux qu'il veut représenter. C'est lui qui fut envoyé par le Dieu à Alcione sous la figure de son époux. Modèle de grandeur nature.* »

Agréé à l'Académie sur présentation de cette œuvre, l'artiste exposait quatre ans plus tard, le marbre de proportions réduites, selon l'usage consacré ; ce fut son morceau de réception à l'Académie ; il portait le n° 256 du catalogue, du Salon : *Morphée cette figure est le morceau de réception de l'auteur* (marbre). De ce jour (26 juillet 1777) Houdon prenait le titre d'académicien. Ce marbre est conservé au Musée du Louvre (sous le n° 709); il se trouve en compagnie d'assez nombreux *morceaux de réception,* dus à des artistes de talent, il ne le cède à aucun en habileté et préciosité du travail technique du marbre.

Le Musée de Gotha possède un exemplaire en plâtre du Morphée de grandeur nature, sans doute l'original exposé en 1771 (1).

Un plâtre, de même dimension que le marbre, a très certainement existé, nécessaire qu'il était fatalement, pour le travail de la mise au point, et il est assez curieux de constater que jamais nulle mention n'en ait été faite au cours des monographies concernant l'artiste.

MOISSON (*le délassement de la*). — Modèle d'une statue assise, devant être exécutée en marbre. Portée par l'artiste, sur la liste autographe de ses œuvres, à l'année 1781, on ignore tout de cette œuvre. Se plaçant vers cette date, elle ferait penser à une recherche,

1. Voir les détails donnés aux années 1771 et 1777. Premier volume, p. 50, 51 et 67.

variante assez complète, de l'idée première de l'Eté, que l'artiste exécutait vers ce temps ; elle semble d'ailleurs n'être restée qu'à l'état de projet et le mot *modèle* porté sur sa liste par l'artiste avait trait sans doute à une simple ébauche, demeurée jusqu'ici complètement inconnue.

NAIADE (*Statue décorative*). — Figure inscrite au catalogue de 1777, sous le n° 251, où elle se trouve précédée d'un médaillon de Minerve ; chose assez compréhensible, car la notice du catalogue ne mentionnait que l'existence du modèle exposé en dehors du Salon ; voici d ailleurs les termes dans lesquels elle était désignée : « *Une nayade de grandeur naturelle devant servir à décorer une fontaine. Cette figure doit être exécutée en marbre ; le modèle se voit à la Bibliothèque du Roy, sur le pallier du grand escalier.* »

Cette figure décorative était destinée à servir de fontaine dans le jardin d'un certain M. Boutin (1), elle re-

1. On sait qui fut ce M. Boutin et ce qu'était *son jardin*. Dans ses mémoires, Mme Vigée-Lebrun, parmi les quelques croquis écrits, qu'elle traça de plusieurs de ses contemporains, nous a laissé un sympathique portrait de M. Boutin. Elle nous le montre spirituel, enjoué, aimable, bon et bienfaisant, pouvant d'ailleurs satisfaire aisément aux goûts de son cœur, grâce à une immense fortune ; elle compare sa situation de banquier à celle du richissime M. de Beaujon. En le qualifiant de banquier, Mme Vigée-Lebrun généralise quelque peu l'état de Boutin ; en effet, son titre réel était celui de *receveur général,* et antérieurement il avait rempli la charge de *trésorier de la marine* ; quoi qu'il en soit, elle nous retrace la charmante intimité des dîners du jeudi, que dans son amitié pour elle, Boutin avait fondés en son honneur, et en nommant quelques-uns des convives les plus habituels : Brongniart, Hubert Robert et sa femme, Lebrun (*Pindare*) le poète, l'abbé Delille, le comte de Vaudreuil, elle nous montre la société, distinguée, fine et intellectuelle, dont le maître de la superbe propriété de *Tivoli*,

présentait une femme nue versant avec sa cruche de l'eau dans une coquille. On ignore si la figure fut exécutée en marbre, de même que le sort du modèle en plâtre semble être resté inconnu; toutefois un exemplaire est porté à la vente de 1828 : *Nayade, statue plâtre peint*, et le procès-verbal de la vacation indique le prix de 50 francs pour son adjudication. Etait-ce le plâtre se trouvant sur le premier pallier de l'escalier de la Bibliothèque Royale ?

Le mémoire de Houdon daté du 20 vendémiaire, an III, porte : « *Le modèle d'une nayade grandeur naturelle à Moy* » faut-il toujours voir un seul et unique exemplaire qui, appartenant à l'artiste, figurait après son décès à la vente de 1828 ? En tout cas l'exemplaire vendu 50 francs, est demeuré depuis inconnu.

aimait à s'entourer ; en parlant des dîners elle écrit : « ...Ils « avaient lieu dans cette charmante maison de M. Boutin, « placée sur la hauteur du magnifique jardin qu'il avait « nommé Tivoli; à cette époque la rue de Clichy n'était « point encore bâtie, et quand on se trouvait là, au milieu « d'arbres superbes qui formaient de belles et grandes « allées on pouvait se croire tout à fait à la campagne... » Puis le peintre rappelle, qu'une fois partie de Paris, à la suite des événements révolutionnaires, elle sut qu'elle n'était pas oubliée et qu'aux dîners du jeudi — que Boutin a continués — elle apprit que l'on buvait à sa santé et à celle du comte de Vaudreuil qui avait aussi émigré. « Pour « son malheur M. Boutin pensa comme M. de Laborde, qui « me disait dans une lettre que je reçus de lui à Rome : « Je reste en France, je suis tranquille. Comme je n'ai « jamais fait de mal à personne !... » Hélas ! lui aussi ce « bon et aimable M. Boutin n'avait jamais fait de mal à « personne; tous deux n'en sont pas moins tombés sous la « hache révolutionnaire; car tous deux étaient riches et l'on « voulait leurs biens... » Et la grande artiste nous renseigne sur le sort de la belle propriété de Boutin en ces termes : « Le gouvernement s'empara de tout ce qu'il possé« dait. Son beau parc fut totalement détruit à l'exception « d'une partie dont on fit une promenade à la mode, sous

On a souvent confondu cette *Nayade* avec la *Baigneuse* de la fontaine du jardin de Monceau ; ce sont deux œuvres toutes différentes, et exposées à des dates diverses.

NAPOLÉON Ier (*Statue colossale*). — Ce fut en 1806 que Houdon exécuta la statue colossale de l'Empereur; le monarque, à l'apogée de sa gloire, était représenté en costume impérial et les dimensions de cinq mètres, pour la figure seule, semblaient répondre à la carrière triomphale de l'éternel vainqueur d'alors. La statue faite pour décorer la ville de Boulogne posait sur une haute colonne entièrement sculptée par la main du sculpteur.

« le nom de Tivoli, et dans laquelle se donnent, dit-on, de « fort belles fêtes que je n'ai jamais vues... »

La magnificence des jardins de Boutin est encore connue par des documents se rapportant à l'époque où, comme l'indique Mme Vigée-Lebrun, la propriété est devenue un lieu public de plaisir. *Le Censeur dramatique* (vol. I), nous initie aux merveilles des jardins de Tivoli, situés au n° 374 de la rue Saint-Lazare, qui, jadis objet du pieux pèlerinage des visiteurs de haut goût, non seulement de Paris, mais aussi de tous les étrangers de marque, offrent maintenant leurs superbes allées, leur merveilleuse flore de la Hollande ornant les parterres, leurs précieux arbres fruitiers venus des Antilles, de la Chine et de l'Hindoustan et entretenus à coups de millions dans de splendides serres chauffées savamment, à la promenade, au délassement, au passe-temps des Merveilleuses et des Incroyables. L'homme qui avait su dépenser d'énormes sommes, pour satisfaire ses goûts raffinés d'horticulture, avait certes dû être heureux d'enrichir encore la décoration de son Eden, en y faisant concourir une fontaine due au talent de Houdon, qui par son Morphée et ses bustes de la famille royale se révélait en cette année même de 1777, artiste génial. Quel document nous dira jamais le sort de la Naïade, qui certes a dû exister au jardin de Tivoli, et des autres œuvres ses sœurs, qui enjolivaient le riche *jardin* de M. Boutin ? (Note de l'auteur).

Cette image grandiose du plus grand des souverains fut détruite, comme je l'ai dit (1er vol. p. 287) sous la Restauration et les morceaux furent remisà la fonte pour la statue d'Henri IV, faite par Lemot, et appelée à orner le terre-plein du Pont-neuf à Paris.

De tous les héros de l'histoire, qui goûtèrent la faveur et l'amour de leurs contemporains, Napoléon Ier est certainement celui dont les images trouvèrent auprès du public de son temps le plus d'accueil. D'innombrables bustes de toutes dimensions, des reproductions, en nombre incalculable, de ses statues furent chargés d'aller dire sa gloire à travers le monde entier, il n'est donc pas téméraire d'affirmer que des réductions de la colonne de Boulogne durent exister, tout ainsi que l'on en connaît de la colonne de la Grande Armée. La gravure aussi dut reproduire le monument élevé par Houdon, bien que jusqu'à ce jour, jamais ni reproductions sculpturales, ni gravées n'aient été signalées, comme susceptibles de nous fixer sur ce que fut exactement la colonne de Boulogne.

PHILOSOPHIE (La). *Statue en marbre*. — Primitivement appelée, paraît-il, à représenter une sainte Scholastique, puis avec des changements au cours de la Révolution, (changements auquels j'ai fait allusion p. 129et suiv., Vol. 1) devenue une image de la Philosophie, elle fut placée dans la salle de la Convention, après acquisition décrétée, par arrêté du Comité de Salut-public, du 12 floréal, an II.

A propos de cette œuvre, on trouve au catalogue d'autographes de Benjamin Fillon (séries X et XI, 1879) le résumé intéressant d'une correspondance de l'artiste. « Dans une lettre datée de Paris, 6 prairial an II (25 avril « 1794), il annonce au Comité de Salut public, qu'il « vient d'achever la statue de la Philosophie, qui doit

« être placée dans la salle des séances de la Conven-
« tion, et soumet au Comité ses idées sur le monument
« à élever à Jean-Jacques Rousseau aux Champs-Ely-
« sées. Il termine sa lettre en faisant hommage à la
« nation de l'original du masque de ce grand homme,
« moulé par lui-même à Ermenouville, immédiatement
« après sa mort, afin que ce masque puisse servir à l'ar-
« tiste désigné pour exécuter le monument en cas, où
« ce ne serait pas lui. »

Malheureusement la destinée de cette œuvre est restée inconnue de nos jours. Je ne crois pas qu'elle ait été reproduite par la gravure, tout au moins je ne l'ai jamais rencontrée, cependant on pourrait peut-être en trouver la trace dans une des nombreuses compositions faites à l'époque, et reproduisant quelqu'une des séances célèbres de la Convention.

Outre la lettre résumée au catalogue de Benjamin Fillon, on trouve encore mention de cette œuvre, faite par Houdon même, au cours de son mémoire de vendémiaire an III, il écrit en effet : « La Philosophie en marbre 7 p. 1/2 pour être placée dans la première salle de la Convention ». Par la mesure de 7 pieds 1/2, indiquée par l'artiste, on voit donc que l'on se trouvait en présence d'une figure importante, puisque grande plus qu'une fois et demie de la nature, en tenant compte de la mesure usitée à l'époque : *pied de Paris* ou ci-devant *pied de roi,* qui par ses divisions, arrivait à donner une mesure équivalente, à très peu de chose près, à 33 de nos centimètres actuels.

ROUSSEAU (JEAN-JACQUES) *statuette* (esquisse). — On sait que Houdon, fit une statuette assise de J.-J Rousseau ; modèle en terre-cuite, ou simple esquisse de la statue qu'il rêvait pour le grand philosophe. On ignore ce qu'est devenue cette statuette ; quant à la sta

tue elle resta à l'état de projet et ne fut pas exécutée.

La certitude de l'existence de cette esquisse, s'appuie sur différents documents qui ne laissent aucun doute à ce sujet. Ainsi, dans une lettre datée de « *Paris 6 prairial an II, Houdon annonce au Comité de Salut public, qu'il vient de terminer la statue de la Philosophie à placer dans la salle de la Convention, et soumet au Comité ses idées quant à la composition du monument à élever à Jean-Jacques Rousseau, aux Champs-Elysées. Il termine sa lettre en faisant hommage à la nation du masque de ce grand homme, moulé par lui-même à Ermenouville, immédiatement après la mort de Rousseau, afin que ce document irréprochable puisse servir à l'artiste désigné pour exécuter ce monument, au cas où ce ne serait lui* » (1).

Nous trouvons une confirmation immédiate de l'authenticité de cette lettre, par celle du ministre de l'Intérieur, en date du 6 mai 1792, par laquelle le ministre fait passer à l'Assemblée nationale, le devis estimatif de M. Houdon pour la dépense du monument, qui doit

1. Catalogue d'autographes de Benjamin Fillon ; série IX et X (1879) XXX. Différents auteurs, pour prouver l'exécution certaine de statuettes, ou simples maquettes en différentes matières, et appuyer l'attribution qu'ils en faisaient à Houdon, ont cru utile de reproduire une lettre autographe de Houdon, conservée aux Archives nationales ; (D. IV 51, n° 1460) adressée à Camus, et la réponse que celui-ci faisait à l'artiste, en sa qualité de président et au nom du Comité des Pensions (D. IV 51, n° 1460) Mais ces deux pièces n'établissent que le projet d'un concours, comme je l'ai dit, en vue du monument à ériger à Rousseau, et ne déterminent nullement, de façon probante, l'exécution de diverses maquettes par Houdon. Sauf des variantes dans la forme, la lettre en question de Houdon ne reproduit que les mêmes idées mises en avant par lui dans l'autographe de Benjamin Fillon ; et je ne la publie pas puisque faisant double emploi (note de l'auteur).

être érigé à J.-J. Rousseau, et qui se chiffrerait à 32.000 livres. Le renvoi au Comité de l'Instruction publique est décrété (I).

Puis, c'est encore une autre lettre émanant de l'artiste, et datée de Paris « 30 pluviôse an III (17 février 1795), il y rappelle au Comité d'Instruction publique que le 12 novembre 1791, en vertu des décrets des 21 décembre 1790 et 27 décembre 1791 (?), (sans doute, une confirmation du précédent décret), il avait été chargé, par le pouvoir exécutif, de l'exécution de la statue de Jean-Jacques Rousseau destinée au Panthéon, et que les événements politiques ne permirent pas d'effectuer ce projet. Plus tard, en floréal de l'an II, le Comité de Salut public mit la statue au concours. Habitué par principe à se soumettre aux lois, il n'a fait aucune réclamation, espérant qu'on rendrait justice à son talent et aux services qu'il a rendus à l'art. Or il apprend, par *le Journal de Paris,* qu'un autre statuaire à été choisi par le jury, lequel a moins de droit que lui à cette faveur, il s'adresse en conséquence au Comité d'Instruction publique et le prie de ne pas oublier « *qu'il est le seul artiste qui ait fait revivre, en France, l'art de fondre le bronze ; qu'il y a consacré son temps et toute sa fortune et que c'est à lui seul que la nation doit le seul homme, qui après lui soit en état d'exercer cet art* (II) » Le jury, dont notre artiste croyait avoir à se plaindre, avait été choisi par l'Académie, à laquelle on avait cru devoir demander son sentiment sur les règlements de ce concours. C'est dans sa séance du 18 avril 1791, que la docte

I. *Revue mensuelle des Arts*, t. I, p. 237, note I.

II. Catalogue d'autographes de Benjamin Fillon ; série IX et X (1879), texte déjà cité à la page 133 du V° I, du présent ouvrage ; et à l'occasion duquel j'ai fait ressortir que l'homme, auquel Houdon faisait allusion, devait être Thomire (note de l'auteur).

assemblée avait désigné les douze membres devant former le jury : au nombre de celui-ci figuraient quatre sculpteurs : Beruer, Le Comte, Pajou et Stouf (I). On a retenu, comme ayant pris part à ce concours, les noms de Houdon, Moitte, Chaudet et Monot.

Bien que j'eusse déjà fait état de certains de ces documents, j'ai cru devoir les répéter ici ; deux projets en effet étant en jeu : en premier lieu un monument à élever à la mémoire de J.-J. Rousseau ; monument mis au concours par décret du Comité de Salut public et ayant laissé des traces documentaires dans les comptes rendus des séances ; quant au second monument à élever au Panthéon, et qui probablement devait se traduire par une simple figure du philosophe, il apparaît entouré de moins de documents probants.

Le monument à élever aux Champs-Elysées, faisait partie d'un ensemble de projets votés par la Convention, et dont *le Moniteur* du 21 et 22 prairial de l'an II a rendu rigoureusement compte. Spire Blondel dans son livre consacré aux Arts pendant la Révolution, dans le chapitre où il traite de la sculpture, a interprété la teneur de ces décrets avec beaucoup d'à-propos, en disant : « les arrêtés comprenaient pour la sculpture, les statues « du Peuple, au milieu du Pont-Neuf ; une autre figure « du Peuple détruisant le despotisme ; celle de la Nature « sur la Place de la République ; la statue de Jean-Jac- « ques Rousseau aux Champs-Elysées ; la statue de la « Philosophie dans la salle des séances de la Conven- « tion. L'exposition des maquettes était fixée au 10 thermidor » (II).

La Révolution de thermidor bouleversa tous les proiets de la Convention, projets d'ailleurs qui, vu les

I. Archives nationales. O[1] 1920 f° 20.
II. Spire Blondel, *l'Art pendant la Révolution*, p. 70.

difficultés financières du moment, n'auraient su aboutir. Il semble donc que, des recherches de Houdon et des exquisses qu'il fit à cette occasion, on ne puisse invoquer que le souvenir (1), et qu'il convienne de n'accepter que sous réserves et avec beaucoup de circonspection la possibilité de voir en certaines œuvres en bronze,ou terre-cuite, des projets fixant en la matière, l'idée sous laquelle le sculpteur avait eu l'intention de représenter Jean-Jacques en figure. Je sais qu'au cours de différents ouvrages on a pu détailler certaines petites figures comme faites par Houdon, leur donnant tantôt le nom de statuettes en bronze [ce qui implique l'achèvement de l'œuvre], ou encore d'autrefois les qualifiant plus modestement de maquettes. Certains de ces ouvrages s'occupant des portraits de Rousseau, ont même le luxueux avantage de soutenir l'assertion avancée par de belles reproductions accompagnant le texte, mais malgré ce surcroît de preuves, le doute reste quand même ancré dans l'esprit des connaisseurs de l'œuvre de Houdon, ce doute se renforçant du fait de certaines défaillances, très visibles dans la reproduction, et portant sur la stricte ordonnance de la construction du personnage, entorses aux justes lois des proportions par des bras manquant de longueur, par des disproportions frappantes entre les carpes et métacarpes des mains, par une rigidité de celles-ci les rendant impropres au mouvement naturel, si incompatibles du merveilleux auteur des mains si naturellement rendues dans les statues du « Voltaire assis » de la Comédie, du Morphée du Louvre, du Saint Bruno de Rome. Mais l'attribution vient-elle à s'appuyer de la haute référence de la signature, celle-ci malheureusement va à l'encon-

1. Voir les détails que j'ai donnés sur les œuvres révolutionnaires et leurs auteurs dans le premier volume de cet ouvrage, p. 181 et suiv.

tre de la certitude, en présentant des caractères peu conformes à ceuxdu maître : *primo*, par l'ensemble général, toutes les lettres se rattachant l'une à l'autre, contrairement à l'habitude du sculpteur, qui les disjoint toujours, et si de l'ensemble on passe au détail de celles-ci, on est frappé de suite par une forme de la lettre : *h*. peu écrite comme le faisait l'artiste, mais surtout par une forme de la lettre : *d* ayant un bâton tout droit contrairement à l'envolée en arceau, que Houdon implique *toujours et sans changement* à ce trait si caractéristique dans sa signature et dont l'arcature hardie constitue à elle seule, comme une garantie d'authenticité. La signature venue en franche empreinte, du fait de moulages de la matière plastique, pour se traduire ultra-fidèlement dans le métal, par l'action de la fonte, fait que l'on arrive non sans raison à douter de la régularité d'authenticité à accorder à cette signature et qu'elle fait penser à ce qu'en a pu écrire Houdon à ce propos dans sa lettre à Bachelier (du 20 vendémiaire an III, en se plaignant des manœuvres frauduleuses que son grand nom inspirait à certains de ses comtemporains peu scrupuleux : «...] que malgré les lois sous « l'ancien régime, on a surmoulé constamment mes « ouvrages, on les a défigurés en y mettant mon nom, « que d'autres encore moins honnêtes les copiaient tout « simplement en y mettant le leur,... etc. » le fait de signatures apocryphes (1) en ce qui concerne Houdon n'est donc pas fait pour surprendre, et je puis affirmer que pour ma part je l'ai déjà constaté plusieurs fois. Il m'est arrivé de me trouver en présence, cela tout récemment, d'un groupe en terre-cuite signé Houdon, de

1. Voir à propos des signatures du maître ce que je signale dans mon premier volume, page 347 et seq. ; et aussi la preuve que j'apporte en note de la p. 348, d'une fraude du vivant même de Houdon (note de l'auteur).

déclarer l'œuvre ancienne, et très certainement d'un grand maître, mais non de Houdon, par des particularités de métier autres que les siennes et surtout par des altérations dans les caractères de la signature, d'en fixer la date vers 1765 et d'en rapporter l'origine à un modèle devant être traduit en biscuit, et le propriétaire conseillé par moi retrouvait à Sèvres, le modèle en plâtre, signé Falconet se datant par pièces comptables de la manufacture à l'année 1765. Ce menu fait fera comprendre avec quel soin il est bon d'analyser la validité de la signature et avec quelle prudence il convient, rencontrant le nom de Houdon, de faire porter son examen sur sa technique, sur ses hautes qualités du métier pour authentifier de manière inattaquable un œuvre à lui attribuer définitivement.

On a souvent attribué à Moitte, ou à Houdon un groupe en terre-cuite de la collection Henri Rouart, connu sous le vocable de J.-J. Rousseau ou l'Education d'Emile. L'absence complète, dans le rendu des draperies, dans la facture des cheveux, des accents si personnels de Houdon, menés à l'outil métallique ou à la mirette dentée, me fait écarter l'attribution faite à Houdon ; ce serait en effet vouloir que, de parti pris, il eût abandonné *pour la première et unique fois*, son genre tout particulier et qui signe ses terres de manière plus définitivement sûre que son propre nom. Quant à l'attribution faite à Moitte, elle est des plus acceptables, l'œuvre étant belle et l'homme s'étant montré souvent artiste de réelle valeur.

SIBYLLE (Une) (Statuette). — Le 19 janvier 1778, dans une vente de tableaux et objets d'art que faisait l'expert Lerouge, figurait une *Sibylle*, sur un pied de bois sculpté et doré, cette œuvre était adjugée au prix de 240 livres ; mais il est assez difficile d'en donner

d'autres détails, là se bornant les renseignements que l'on a pu trouver concernant cette production.

THÉMIS (Palais-Bourbon). — Statue colossale en pierre au Palais-Bourbon (Chambre des députés), dont trois œuvres capitales ornent la façade (côté Seine) ; fronton triangulaire orné d'un grand bas-relief par Cortot, dont la figure principale, faisant centre, représente la France ; puis, limitant le perron, sur les deux muraillons, formant socles massifs, une Minerve, par Roland et lui faisant pendant une colossale statue de la Justice : Thémis due à Houdon.

J'insiste sur le fait, que cette œuvre n'est indiquée dans aucune monographie concernant le maître, bien que dûment cataloguée dans nombre de guides anciens ou récents des monuments et merveilles de Paris.

THÉNARD (Mme) (*de la Comédie-Française*). *Musée Carnavalet* (statuette plâtre). — Le musée Carnavalet conserve, sous le numéro 511, une statuette de femme, portrait de Marie-Madeleine Thénard, tragédienne, dans le rôle d'Hermione. Ce plâtre, don de Mme Jeuny Thénard de la Comédie-Française est *attribué* à Houdon, mais, jusqu'à ce jour aucun document probant n'est venu confirmer ou réfuter cette attribution.

Les dates biographiques concernant Marie-Madeleine, Claudine, Chevallier-Perrin dite, Madame Thénard, pensionnaire du Théâtre, militent en faveur de la possibilité ; née en 1757, entrée à la Comédie en 1781, morte en 1849. Houdon, qui fut un habitué, un ami même de la *Comédie*, s'était lié avec nombre des pensionnaires du théâtre ; il est donc très admissible, qu'il ait pu faire une statuette de la tragédienne, avec laquelle il avait pu avoir des relations de bonne camaraderie et de bonne amitié, comme avec bien d'autres artistes de la Maison de Molière.

TOURVILLE (Maréchal de) (1642-1701). *Musée de Versailles* (statue marbre). — Statue commandée par le roi, et payée 10.000 livres. A figuré au Salon de 1781, n° 251 du catalogue (statue en marbre de six pieds de proportion — (voir 1er volume, p. 79, les détails et l'énoncé descriptif de la notice du Salon que j'ai donnés à l'année 1781). Elle est actuellement conservée au musée de Versailles (n° 2858 du catalogue d'Eudore Soulié), elle avait séjourné avant, salle des Cariatides, puis dans la galerie des Grands-Hommes au Louvre.

Normand père en a donné la gravure au trait dans le Musée de sculpture antique et moderne de Clarac; elle figure aussi dans les *Galeries historiques de Versailles* par Conqui.

On en voit une reproduction en terre-cuite, proportions très réduites, au musée de Sèvres, on n'en connaît pas cependant, jusqu'à ce jour, d'exemplaires en biscuit, datant de l'époque, bien que tout fasse penser que cette statuette ait dû être exécutée par la manufacture. puisque le petit modèle en terre-cuite se trouve conservé en son musée, sans y être entré par voie d'achat récent ou de donation. Une esquisse, en plâtre, très poussée passait à la vente faite par l'artiste en 1795

Dans son mémoire du 20 vendémiaire, an III, à propos de cette œuvre Houdon a écrit : *Le maréchal de Tourville, à la nation, 6 pieds en marbre* (environ deux mètres en tenant compte de la valeur du *pied de roi* par rapport à nos mesures actuelles). Quelques lignes plus loin l'artiste croit devoir insister sur le fait que jusqu'à cette date, cette seule statue lui fut commandée par l'Etat, il dit en effet, parlant des charges que lui créèrent ses travaux de fondeur. « Depuis la Révolution, n'ayant plus « d'ouvrages (n'ayant jamais travaillé que pour les par- « ticuliers ou l'étranger *excepté Tourville*), je voulus « soutenir mon atelier et conserver à mon pays des

« ouvriers précieux qui auraient porté leurs talents à « nos voisins, je pris sur les fonds d'une fortune modique « de quoi continuer mes travaux en ce genre, je fondis « des bustes des grands hommes Molière, Buffon, Vol- « taire, Rousseau, etc... »

Le catalogue illustré de la manufacture de Sèvres reproduit la statuette de Tourville, au nombre des modèles qu'elle exécuta (Pl : 42. N° 584.

VÉNUS ET MARS. — A la vente de 1828, figurait un groupe en cire, de proportions minuscules, Vénus et Mars, supporté par une console composée d'un mascaron. On ignore ce qu'est devenue cette œuvre.

VESTALE (Une) *Collection Martin-Leroy.* (Paris) *statuette, terre-cuite.* — M. Martin-Leroy possède, dans ses collections, une statuette en terre cuite, haute de 80 centimètres, et signée Houdon ; cette statuette est l'originale, puisque faite à Rome par Houdon, durant son séjour à l'Académie Royale, et inspirée à l'artiste par un marbre antique du Capitole. (*La Revue de l'Art ancien et moderne* dans le tome I, planche 155, année 1907, a donné la reproduction de cette terre-cuite).

VESTALE (Une) statuette bronze. — Nous trouvons au catalogue dn Salon de l'année 1777, sous le n° 255 : *Une vestale en bronze, l'idée en est prise d'après le marbre que l'on voit à Rome, appelé vulgairement Pandore, cette figure de 23 pouces doit servir de lampe de nuit.* Cette figure dont la dimension convertie en mesure moderne, donnerait à peu près 63 centimètres, était donc une redite de taille plus petite, que la terre-cuite que je viens de signaler et elle devait mieux se prêter ainsi à la destination, que lui réservait Houdon, comme objet usuel et de décoration intérieure.

VESTALE (Une), grande statue marbre. — Au Salon de 1787, sous le n° 257, Houdon exposait la figure d'une *Vestale* plus grande que nature, et résumant les différentes études de son sujet, qu'il avait faites au cours de diverses productions. Cette figure était en marbre et signée Houdon F. 1787; elle avait près de deux mètres et était destinée à décorer l'escalier d'honneur du duc d'Aumont (1).

En 1795, lors de la vente que fit l'artiste, une figure similaire était livrée aux enchères; serait-ce la même que l'on devait revoir bien des années après en 1854, à la vente de l'antiquaire Latapie? Ce marbre est actuellement en Amérique.

L'artiste fit de nombreuses réductions de cette figure, en bronze, en marbre, ou en terre-cuite et même en plâtre, un de ceux-ci figurait à la vente de 1828 et était adjugé au prix de 70 francs.

Dans la même année que le Salon de 1787, l'artiste livrait deux grands moulages de la *Vestale*, pour l'hôtel du Contrôleur Général des Finances, en même temps qu'un plâtre du buste de Colbert, et il touchait pour ces travaux, d'ordre très secondaire, la somme de 700 liv. (Archives Nationales O[1] 1922 A[3]).

En ce qui concerne la *Grande Vestale*, exposée au Salon de 1787, Houdon écrit dans son mémoire du 20 Vendémiaire an III, dans lequel il a consigné plusieurs de ses ouvrages. « Une Vestale grandeur naturelle en marbre à moy ». Cette phrase expliquerait peut-être le fait, que le marbre vendu en 1795 fut le même que celui du Salon de 1787, qui n'aurait pas été l'objet d'une commande ferme, et que l'artiste aurait exécuté de lui-même, dans l'espoir de le voir prendre par la suite, par l'Etat, ou un riche particulier, n'ayant trouvé acquéreur,

1. Voir à l'année 1787, les détails donnés sur le duc d'Aumont : premier volume, notes des pages 106-107.

il se serait alors décidé à le mettre aux enchères, avec d'autres de ses œuvres, dans sa vente de 1795. Le 20 Vendémiaire an III, correspondant au 11 octobre 1794, cela amènerait, par concordance de date, une preuve possible.

Comme pour quelques-unes de ses œuvres, les plus réputées, Houdon détacha de sa *Vestale*, un buste, dont on trouvera les détails dans la série des bustes divers (vol. : IIIe, p. 31).

Collection Pierpont Morgan (New-York) : statue marbre. — Comme je l'ai dit plus haut la *Vestale* a passé l'Atlantique, et est un des chefs-d'œuvre qui formaient les belles collections de feu Pierpont-Morgan à New-York. Achetée vers 1905, par le milliardaire amateur, ce serait le marbre qui ornait l'escalier du duc d'Aumont, et que ce grand seigneur léguait en mourant à M. Néron. Que ces données historiques concernant le marbre soient de pure exactitude, ou bien que, comme je le signalais plus haut, il faille rechercher si, la provenance du marbre ne trouverait pas une application plus rationnelle, en la reportant à cet exemplaire, que l'artiste dans son mémoire de l'an III mentionnait comme lui appartenant encore à cette date, et qu'il livrait aux enchères publiques, dans une vente de quelques-unes de ses œuvres, qu'il organisait vers ce même temps (1795); toujours est-il que l'existence d'une œuvre, d'un mérite incontesté, n'en resta pas moins assurée. La date de 1787, inscrite dans la matière, et accompagnant ainsi la signature : « Houdon F. 1787 » établit bien et l'authenticité matérielle d'auteur et d'époque d'exécution, correspondant donc de façon, plus que sincère, avec la donnée du livret descriptif du Salon de cette année, où la figure en marbre, apportant un nouveau lustre à la gloire du maître, était signalée, comme devant aller décorer la demeure d'un des gen-

tilshommes les plus en vue, par son goût éclairé et la richesse de ses collections, dans le monde des *Curieux* de ce temps si raffiné au point de vue artistique.

On a souvent avancé — et l'auteur lui-même, à propos d'une réduction en bronze, devant servir de lampe de nuit, ne s'est fait faute de l'écrire dans le texte du catalogue du Salon de 1777 — que l'idée première de l'œuvre lui aurait été inspirée par ce marbre (du musée Capitolin) connu sous l'appellation courante de Pandore. Que cette inspiration soit ainsi venue à l'artiste, cela est possible, mais combien, il faut alors le reconnaître, le « *traduttore, traditore* », des Italiens devient d'évidente vérité en contemplant la Vestale. Car l'on ne retrouve en elle, malgré la surabondance du drapé, recouvrant entièrement la figure, rien de la technique de l'art antique, et il faut bien se rendre compte ici-même, que, comme je l'ai dit ailleurs (1), le jeune sculpteur, faisant à Rome son stage dans l'Académie Royale, se livra plus à l'étude des maîtres de la Renaissance italienne, qu'à celle des chefs-d'œuvre de l'antiquité ; c'est donc sans doute à son insu, et comme répondant à son penchant intime, que voulant interpréter une œuvre dans le style antique, il l'a conçue et façonnée selon la formule des grands statuaires quattrocentisti et cinquecentisti italiens. Le drapé, en effet dans cette figure, relève plus de la méthode des Mino-da-Fiesole, Sansovino, Donatello et Michel-Ange, que des Phidias, Praxitèle, ou Scopas. Et bien mieux, encore, s'il est permis de critiquer un aussi grand talent que Houdon, je dirais que sa figure — en se conformant à cette façon de l'interpréter — semble plus composée, pour être traduite en bronze, qu'en marbre. Je n'en veux pour preuve, que le noir intense se prononçant à mi-hauteur de la figure, du fait

1. Premier volume, p. 23.

de l'avancement des bras chargés et recouverts de larges plis, ainsi que les mains supportant un plateau, mettent, non plus, en simple clair-obscur la partie en retrait — comme il conviendrait pour le marbre — mais bien au contraire ayant pour résultat de la plonger dans une ombre très profonde, alourdissent la ligne en faisant perdre ainsi à la statue de son envolée en hauteur, chose qui dans le bronze eut été moins apparente. De même le masque exquis, accentué d'autant, du fait de la qualité transparente de la matière, encadré qu'il est de deux grands plis descendants, accusant un noir intense pour le cou et la poitrine, semble se détacher de façon insolide, et mis trop en valeur par l'opposition de lumière, brise presque, par cela même, l'unité de composition. Je crois donc que le bronze, de par sa teinte neutre, atténuant ainsi la violence des ombres portées, eut été plus en accord avec la tenue générale de l'œuvre. Mais traitée en bronze ou en marbre la *Vestale*, n'en reste pas moins un ouvrage très admirable dans l'œuvre entier du maître si constamment parfait, et bien peu de statues peuvent égaler, en habileté d'exécution, le marbre aux souples draperies de la collection Morgan.

VOLTAIRE (assis). Statues : matières diverses ; proportions différentes. — La statue de Voltaire, désignée sous l'appellation courante de « *Voltaire assis* », est incontestablement un des chefs-d'œuvre de Houdon, s'il ne convient même de le qualifier, tout uniment, le chef-d'œuvre du maître, par les mérites extraordinaires qu'il renferme. Il réunit, en effet, de façon intégrale, les exigences de la facture, atteignant à la plus élevée et complète perfection de l'exécution, et les observations d'ordre moral, d'ordre psychique incorporées de telle sorte dans l'œuvre, que la matière semble s'effacer, pour ne laisser à l'esprit guidé, par le regard, que

l'impression du personnage réel et tout vibrant de vie.

Dès 1777, Houdon avait étudié, et de quelle façon, le masque du fameux philosophe ; on connaît le buste d'extraordinaire naturalisme qu'il en donna, celui-là même qui, en marbre, est conservé au musée municipal de la ville à Angers, et qui porte l'inscription suggestive « *Le premier fait par Houdon 1778* » (1).

A peine Voltaire s'éteignait-il, que l'idée vint au sculpteur de perpétuer par une image grandiose, la grande figure de l'illustre penseur, aussi dès le lendemain, le 31 mai 1778, il se rendait au lit de mort de Voltaire, et prenait sur le cadavre le moulage des mains, [cette pièce est conservée au musée Saint-Jean, ou, de la Ville à Angers et porte l'inscription « *H. 31 mai 1778* », elle voisine avec le buste auquel je viens de faire allusion], car, après avoir étudié le masque, l'artiste voulait conserver les mains, qu'il entendait faire intervenir de manière importante dans la statue à exécuter.

Ce fut tout d'abord dans une proportion très réduite, qu'il chercha à fixer son idée dans la matière ; cette recherche l'amena à modeler une figure fort petite, dont il assurait la durée, en la coulant en bronze, et qu'il exposait au Salon de 1779, sous le numéro « *222 : Statue de Voltaire représenté assis, cette figure est exécutée*

1. Voir dans le catalogue analytique des bustes des personnages connus, à l'article Voltaire, les détails sur cette œuvre, IIe volume, p. 347. Il m'est d'autant plus aisé de faire, ici même, en toute sincérité, allusion aux précieuses qualités de naturalisme de cette tête d'Angers, qu'au moment où je revois cet article consacré aux « Voltaires » j'ai sous les yeux un merveilleux plâtre de ce buste, épreuve ancienne portant signature de Houdon et s'enrichissant même à titre de garantie d'authenticité incontestable du cachet d'atelier de son auteur et qu'il apposa sur les œuvres qu'il garda de par devers lui. Je parle de ce plâtre appartenant à l'expert Riberon à la page 348 du IIe volume.

en bronze doré ». L'on sait que cette statuette était destinée à la Grande Catherine ; c'est d'ailleurs ce qu'établit le catalogue de ce Salon, par la mention faisant suite : « N° 223. *Autre buste de Voltaire, drapé à la manière des Romains. Il est exécuté en marbre, ces deux objets sont placés dans le cabinet de l'Impératrice de Russie.* »

VOLTAIRE ASSIS, statuette : bronze doré. *Musée de l'Ermitage* (Saint-Pétersbourg). — Conservée au musée de l'Ermitage, cette statuette en sortit en 1851, à la suite d'une vente faite par l'administration du musée, elle devint alors la propriété de la famille Schouwaloff. Nous savons d'autre part que la tzarine reçut deux statuettes, en bronze doré, du *Voltaire*. Cette petite figure offre certaines différences avec le marbre définitif de la Comédie-Française, la tête en effet est couverte d'une perruque et la main gauche ne s'appuie pas sur l'accoudoir du fauteuil.

Musée de Versailles, statuette : terre-cuite. — Un exemplaire en terre-cuite similaire, quant aux mains, don de M. Debasseux, est exposé au musée de Versailles.

Musée de Nantes, esquisse : plâtre. — Le musée de Nantes conserve une esquisse de petites proportions en plâtre ; elle provient d'un collectionneur nantais, M. Achille Conte, dont la vente fut faite en 1856, et elle y fut adjugée au prix de 100 francs.

On sait que Houdon fit de nombreuses reproductions de cette statuette, en bronze, en terre-cuite, en plâtre et même paraîtrait-il en marbre, mais je n'ai jamais eu occasion d'en rencontrer en cette matière.

FAMILLE HOUDON, épreuve en bronze. — M. André Perrin-Houdon, descendant du sculpteur, est posses-

seur, par legs de son père, M. Raoul Perrin-Houdon, petit-fils de Claudine Houdon, d'une statuette en bronze, cet exemplaire par la pose des mains, seulement, offre des variantes avec le modèle définitif.

Musée du Louvre, épreuve : plâtre peint. — Sous le numéro 1041, on voit au Louvre, une statuette en plâtre peint : entrée au musée en 1893, par le don qu'en fit le Dr Henry Gillet, elle porte le cachet de l'artiste et aurait été donnée par lui à son ami François Dumont.

Collection Demenge-Cremel (épreuve : bronze). — M. Demenge-Cremel, à Nancy, possède un exemplaire en bronze, sans les variantes plus haut mentionnées ; c'est une belle épreuve, offrant les qualités précieuses, habituelles aux fontes exécutées et reciselées dans l'atelier de Houdon.

J'en ai vu, il y a près de vingt ans, une petite épreuve du même type en bronze doré, chez un particulier dans la rue de Hanovre, j'ai malheureusement perdu la trace du propriétaire et consécutivement de l'objet, mais ces deux derniers exemplaires conformes à la statue de la Comédie-Française, prouvent aisément, que Houdon fit des réductions après le modèle définitif établi par le marbre.

D'autres exemplaires en bronze existent encore qui, pour des causes personnelles, n'ont pas été signalés dans les ouvrages réservés à Houdon et traitant de la statue de *Voltaire assis*. Il en est même en plâtre, j'eus occasion d'en voir un de cette catégorie en plâtre teinté terre-cuite ; il y a de cela deux ans, chez une dame habitant rue de Lille et possédant nombre d'objets se rapportant à la fin du XVIIIe, ou au commencement du XIXe siècle, tous souvenirs de famille, paraît-il. Ce qui me fait nommer ce petit plâtre est la particularité qu'il offre par sa base, toute différente des autres, celle-ci, bien que rectangulaire comme toutes les autres, se pré-

sente en effet très élevée et semble vouloir reproduire l'ensemble d'une statue faite, pour être vue sur une place publique.

Collection Doucet, statuette : terre-cuite. — Dans la vente Jacques Doucet, faite à Paris le 6 juin 1912, figurait une statuette (terre-cuite) inscrite sous le n° 116. « *Statuette de Voltaire assis. Le philosophe drapé à l'antique, est assis dans un fauteuil, la tête ceinte d'une bandelette, dans l'attitude célèbre de la statue de la Comédie-Française. Toutefois, la main gauche, au lieu d'être posée sur les bras du fauteuil, est ramenée sur le corps. Terre-cuite. Haut. : 35 cent.* »

Le catalogue notait aussi, très justement, que cette variante de la main gauche existe dans différentes réductions, en plâtre, marbre, terre-cuite ou bronze, il citait, avec à-propos, celles de l'*Ermitage*, de *Versailles* et du *Louvre*, et voyait dans l'exemplaire de la collection Doucet, une épreuve faite dans l'atelier du maître et sous sa surveillance directe. Mise à prix 15.000 fr., cette statuette fut adjugée au prix de 11.000 francs à M. Seligmann.

Je me permets de relever la dimension donnée par le catalogue Doucet, annonçant la hauteur de 35 centimètres, car cette mesure, me semble-t-il, est plus importante que celle offerte par les autres épreuves déjà signalées, et prouverait que Houdon, tout en maintenant le type de sa première idée, de sa première figure, en aurait exécuté des épreuves à une échelle différente.

Avec son petit *Voltaire assis*, du Salon de 1779, Houdon avait donné une idée approximative, une idée en raccourci, de la figure qu'il avait rêvée, et c'est sans doute sur la vue de la très remarquable petite œuvre, que la nièce et héritière de Voltaire, Mme Denis 1)),

1. Mme Denis devint vers cette époque, par un second mariage, Mme Duvivier.

commanda au sculpteur la statue grandeur nature, en marbre, que nous admirons de nos jours au foyer de la Comédie-Française.

COMÉDIE FRANÇAISE (statue : marbre). Hauteur 1 m. 65, largeur 0 m. 80. — Dans l'idée de la donatrice, la statue devait décorer une des salles de l'Académie Française, mais sur les prières réitérées des *Comédiens*, elle finit par l'offrir à la *Comédie* (1), où,

1. Telle est du moins l'opinion généralement admise ; cependant M. E. Dacier, qu'il est indispensable de consulter, quand il s'agit des œuvres appartenant à la Comédie-Française, a donné dans son étude très documentée « *Le Musée de la Comédie-Française* » une version, toute autre, du sentiment qui aurait dirigé les intentions de la nièce de Voltaire, quant à l'affectation du marbre si fameux. Je crois que l'on me saura gré de reproduire ici, les détails fournis par M. Dacier, détails que l'on connaissait en partie par l'étude de Montaiglon et Georges Duplessis (*Houdon, sa vie et ses ouvrages. Revue Universelle des Arts T. I (1858) p. 254*), mais qui se trouvent complétés par M. Dacier, nous apportant des renseignements sur les différentes étapes, que dut fournir le marbre, avant de revenir définitivement à la Comédie.

« Par quel concours de circonstances ce morceau magistral fut offert aux comédiens, il est à peine besoin de le rappeler : on sait que la statue avait été commandée au sculpteur, par Mme Denis, nièce de Voltaire, et sa légataire universelle, et qu'elle était primitivement destinée à l'Académie Française ; mais certains hommes de lettres ayant accueilli par des quolibets irrévérencieux la nouvelle du mariage de Mme Denis, alors âgée de soixante-huit ans, avec un ancien « frater », nommé Duvivier, de beaucoup plus jeune qu'elle, la dame dépitée, se vengea en revenant sur sa décision, et répondit à une lettre des comédiens, qui lui demandaient la statue de son oncle. « La manière dont vous vous êtes conduits avec lui pendant le trop court séjour qu'il a fait dans cette capitale, m'impose pour ainsi dire la loi de remplir vos désirs, et de placer la statue de M. de Voltaire au milieu de ceux qui l'ont couronné de son vivant.

« Exposé au Salon de 1781, le *Voltaire assis*, prit place au

par sa présence, elle évoque à jamais le génie inoubliable de l'auteur de *Brutus*, de *Zaire* et d'*Œdipe* et consacre l'immortel talent du statuaire.

Dès la fin de janvier 1780, l'artiste avait achevé le modèle de sa figure, et avait dû en exécuter le moulage, c'est ce qui semble résulter de la lettre que nous ont conservé les Archives Nationales (O[1] 845[9]) et adressé au comte d'Angiviller.

foyer de la « Salle neuve », inaugurée le 9 avril 1782, et depuis lors comme on l'a dit justement « ce n'est pas sans courir plus d'une fois le risque d'en sortir, que cette statue a conservé la meilleure destination qu'elle puisse avoir. »

« Les documents publiés à ce propos par MM. Delorme et Monval, sont des plus curieux, et nous renseignent sur une foule d'incidents, auxquels a donné lieu la présence au théâtre Français, du chef-d'œuvre de Houdon. Tantôt c'est une discussion qui s'élève au sein du comité, sur le fait de savoir, s'il est convenable, que Voltaire soit représenté par une statue, alors que Molière, dans sa maison, se contente d'un simple buste ; tantôt c'est un échange de lettres entre la donatrice et le comité au sujet de la place que doit occuper la statue : le foyer public et non le foyer des artistes. Puis dès le 3 messidor, an IV, c'est le commencement des contestations et des revendications, touchant la propriété de l'œuvre : le Voltaire a été enlevé du théâtre en 1794, pendant l'incarcération des comédiens, et ne leur sera restitué qu'en 1797, lors de la réouverture de l'Odéon après des « mémoires » et des réclamations sans fin. En 1799, il échappe à l'incendie du Théâtre, reparaît en 1806 dans le péristyle de la Comédie-Française, est installé au foyer du public en 1864, et manque d'aller au Louvre en 1871. En 1900, il y va... mais en revient.

« Le voici de nouveau replacé — on voudrait pouvoir dire définitivement — dans le foyer du public, et chaque soir, le patriarche de Ferney, ses mains maigres crispées aux bras du fauteuil, se courbe vers la foule qui vient lui faire visite, et semble ricaner de toutes les sottises qui se débitent à ses pieds, l'espace d'un entr'acte » (E. Dacier, *Musée de la Comédie-Française*, p. 9 et 10.)

« Monsieur le Comte,

J'ai eu l'honneur de me rendre à votre hôtel pour vous présenter mes respects et vous prévenir que je puis soumettre à vos lumières le modèle de la statue de M. de Voltaire projetée pour Mme Denis, sur laquelle je serai très empressé de recevoir vos avis, ainsi que sur les autres ouvrages qui sont dans mon atelier. Je suis avec les sentiments de la plus respectueuse reconnaissance, etc. etc.

HOUDON,
le 13 février »

Quelques jours après, ce 13 février 1780, le directeur des Bâtiments du Roi répondait de Versailles à l'artiste par le billet suivant :

« J'ai reçu Monsieur la lettre par laquelle vous me témoignez le désir que vous avez, de me montrer le modèle de la statue de Voltaire, que vous venez d'achever. Je verrai bien volontiers cet ouvrage, et je compte profiter pour cela du séjour que je compte faire à Paris pendant une partie de la semaine prochaine. Je vous ferai prévenir vingt-quatre heures d'avance du jour et du moment que je pourrai y destiner.

Je suis Monsieur...

« d'ANGIVILLER »
(Archives Nationales : O[1] 845[9])

A peu près un an et demi après, Houdon avait achevé dans le marbre la figure de son « *Voltaire* » et il l'exposait au Salon de 1781, sous le n° 252, « *Statue en marbre de M. Voltaire, qui devait être placée à l'Académie-Française, mais destinée depuis à décorer la nouvelle salle de la Comédie, rue de Condé* ».

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE (modèle original, plâtre). — Le plâtre original de la statue (daté aussi

de 1781), fut donné, a-t-on dit, par la généreuse nièce de Voltaire à la Bibliothèque du Roi, et est conservé de nos jours à la Bibliothèque Nationale (1). Je crois, qu'il y a erreur sur ce point, et que ce plâtre était celui demeuré dans l'atelier de Houdon, et que nous voyons reproduit dans les tableaux de Boilly, représentant l'atelier du sculpteur (11); après la vente de 1828, il resta, tout uniment, selon moi dans ce palais... où il se trouve encore de nos jours.

MUSÉE FABRE, MONTPELLIER (Statue terre-cuite, grandeur nature). — Le *modèle* (?) en terre-cuite, qui semble avoir figuré à la vente que fit l'artiste en 1795, orne une des salles du Musée Fabre à Montpellier. Voici le détail qui en est donné au catalogue de 1879, rédigé par Ernest Michel :

« N° 783, Voltaire.

« Modèle de la statue de marbre qui décore le foyer « du Théâtre Français.

« Le grand écrivain est représenté assis, les mains sur « les bras de son fauteuil; le corps, enveloppé d'une « grande draperie, se penche légèrement en avant, la « tête tournée à droite, le regard fixe, la bouche prête à « parler.

« A son arrivée à Montpellier, cette statue fut l'occa- « sion, le 15 nivôse an XI (5 janvier 1803) d'une bril- « lante fête en l'honneur de Voltaire, cette fête eut lieu à « la salle de l'Athénée, où Fontanel et Matet, tous deux

1. Cet exemplaire placé dans une salle réservée n'est visible qu'exceptionnellement. Il pose sur un socle qui contient, affirme-t-on, une très précieuse relique: le cœur même du grand philosophe (Note de l'auteur).

11. Il est bon de noter que les tableaux de Boilly, donnant l'atelier de Houdon, datent des premières années du XIX[e] siècle. Celui de la collection Emile Peyre (actuellement aux Arts Décoratifs) est signé et daté de 1804 (Note de l'auteur).

« zélés pour les arts, avaient formé un musée de tableaux « et une bibliothèque de livres précieux. L'Athénée « était situé dans la maison Mion, qui occupe aujour- « d'hui le n° 2 de la rue des Etuves. Voir pour plus de « détails, le rapport que Martin-Choisy, fit le 14 pluviôse « an XI (3 février 1803), à la société libre des Sciences et « Belles-Lettres de Montpellier (in *Bulletin de cette* « *Société*, t. I, p. 303).

Donnée par M. Fages en 1874 ».

« Statue, terre-cuite. Gr. nat. ».

Dans son beau livre «*Les Chefs-d'œuvre des Musées de France : Tome II, p. 266* » M. Louis Gonse a reproduit la terre-cuite du Musée Fabre. Je me fais un réel plaisir de consigner ici, ce que, le distingné analyste des trésors de nos musées, en a dit : « Dire que *le Voltaire* « *assis*, du foyer de la Comédie-Française, sauvé si mira- « culeusement de l'incendie, est le chef-d'œuvre de la « statuaire ironique, semblera chose banale. Voilà une « de ces créations sublimes, un de ces accords d'har- « monie, qui ne se rencontrent pas dix fois en dix « siècles. Tout ce que l'on peut concevoir pour la « perfection d'une œuvre humaine s'y trouve condensé: « invention géniale du mouvement et de la pose, « flamme de l'exécution, intensité de la vie, immaté- « rialité de l'âme. Le marbre, c'est entendu, a en « lui-même un rayonnement que rien n'égale : sous le « ciseau magique de Houdon, cette matière devient « sans prix, et cependant au point de vue de la saveur « des détails, et de la liberté des accents, je ne sais si « je ne préfère pas le modèle en terre-cuite, de grandeur « naturelle du Musée Fabre, et même à certains égards « le plâtre original demeuré à la Bibliothèque nationale « après la vente de 1828... etc., etc. »

Je suis heureux de constater, que je me trouve en

communion d'idées avec M. Gonse quant à la provenance de l'original de la Bibliothèque Nationale, mais malgré toute la déférence, que je dois aux jugements de l'éminent critique d'art, je me permettrai de me séparer de lui en ce qui concerne la terre-cuite du Musée Fabre, mais sur un point d'importance secondaire. Tout comme Ernest Michel, rédacteur du catalogue du Musée Fabre, M. Gonse voit dans la terre-cuite du Musée de Montpellier *le modèle* de la statue, je pense qu'il y a une légère erreur; le modèle est le plâtre de la Bibliothèque, la terre-cuite ne saurait être qu'une redite, et pour cause. Quand on monte une figure, il y a un travail préparatoire qui consiste en un dessous, en l'espèce : l'âme, ou l'armature en fer, composée de barres importantes, sur lesquelles viennent s'amorcer des barres ou tringles de fer plus fines : comme le squelette osseux supporte les chairs du corps humain, cette armature, devenant le squelette de la figure, supporte la glaise ; elle court dans tout le corps d'argile, et par place même, pour mieux retenir la terre au moyen de fils de fer on dispose, on suspend aux tringles des croisillons de bois, nommés en argot de métier *papillons*, qui agrippent la glaise et évitent qu'elle puisse et glisser et tomber. Si l'on voulait faire cuire la statue, il serait de toute nécessité de la laisser sécher; or, en admettant, chose impossible, que la terre restât intacte en séchant, malgré les fers et les croisillons, lorsqu'on la mettrait, dans un four spécialement construit vu ses dimensions, par l'action de la température surchauffée du four, les fers venant à gonfler feraient éclater et réduiraient en miettes la statue. Enlever l'armature d'une statue est chose impossible; une seule manœuvre se présente comme pratique : l'épreuve obtenue par estampage en se servant d'un moule à bon creux ou à pièces ; et la division en plusieurs parties de

l'épreuve, parties rejointoyées ensuite et remodelées pour effacer les coutures. L'artiste, alors, pourra faire intervenir les accents, les retouches qu'il lui plaira de consigner en son œuvre, pour en corser à son gré l'intérêt ; de là les remarques différentielles dans le travail que M. Gonse a notées avec tant de sollicitude. Pour moi donc, on se trouve en présence d'une merveilleuse et unique épreuve, obtenue par estampage dans un moule à bon creux, pris soit sur la terre glaise originale alors que elle était fraîche et avant qu'elle fût moulée, soit même après coup par un moule à bon creux pris sur le plâtre original (I), coulé dans un moule à creux perdu. Je crois d'ailleurs que mes appréciations se trouveraient hautement justifiées, si on avait recours à une expérience comparative de mensuration ; on trouverait égalité de mesures entre le marbre de la Comédie-Française et le plâtre de la Bibliothèque Nationale et inégalité entre ceux-ci et la terre-cuite ; inégalité se manifestant par une mesure très légèrement inférieure dans sa généralité, [et motivée par le rétrécissement de la terre tant en séchant qu'en cuisant] pour la statue de Montpellier (II).

I. Le fait de l'existence dans des collections anciennes, comme nous l'allons voir, de simples épreuves en plâtre et de grandeur nature, de même que la présence d'épreuves existant encore de nos jours dans les Musées, prouvent surabondamment que Houdon avait pris un moule à pièces soit sur sa terre fraîche, soit sur son modèle en plâtre.

II. Dans une vente, faite il y a quelques mois à Paris ; une terre-cuite aux proportions colossales, d'un mouvement endiablé, mettant en jeu plusieurs personnages, œuvre d'un de nos grands maîtres du second Empire, *a aussi été présentée comme terre-cuite originale* ; là aussi les experts se sont trompés, ce qui n'a pas empêché, que nul n'a relevé l'erreur, et que l'œuvre ne fut achetée par un grand Musée du Nord-Ouest de l'Europe. Que devint donc l'armature ? pourrait-on demander aux experts et par

MUSÉE DE ROUEN (statue carton-pâte). — D'autres exemplaires, de grandeur nature, sont encore connus. Ainsi, le Musée de Rouen conserve un exemplaire en carton-pâte ; c'est là un précieux document au point de vue historique, ce fut en effet celui qui concourut à la pompe funéraire en l'honneur de Voltaire, et qui fait pour la circonstance, fut promené sur un char, à cette occasion, à travers les rues de Paris (I).

MUSÉE DE VERSAILLES (statue plâtre). — Un moulage ancien de la statue est conservé au Musée de Versailles, il est inscrit au catalogue d'Eudore Soulié sous le n° 853.

Vers la fin du XVIII[e] siècle, il existait aussi deux épreuves grandeur nature, qui ont été maintes fois signalées ; une en plâtre, à patine bronzée, se trouvait chez Lepeletier de Morfontaine (II), rue de Nazareth : l'autre au dire des Goncourt, ornait, au Boulevard, l'hôtel du célèbre auteur comique, Beaumarchais (III).

quelle magie l'œuvre ainsi présentée, peut-elle être la terre originale ? (Note de l'auteur).

I. Voir les détails que j'ai donnés sur les funérailles de Voltaire, et sur cet exemplaire dans le 1[er] volume, p. 135-137 et suivantes : note.

II. Personnage dont Houdon a fait le buste (voir II[e] vol., p. 290) les détails concernant le buste et le sujet.

III. « A droite (des ruines de la Bastille) une maison se dresse presque seule, au milieu des jardins maraîchers qui bordent le boulevard jusqu'au boulevard du Temple; sur le mur de son jardin est écrit :

« Ce jardin fut planté
L'an premier de la liberté ».

C'est l'hôtel que Caron de Beaumarchais s'était fait construire par l'architecte Lemoine.

Voici la cour entourée d'une galerie couverte, et ses vingt arcades soutenues par des colonnes ; voilà sur son piédestal, au milieu de la cour, la copie en plomb du gladia-

On ignore le sort de ces deux exemplaires.

MUSÉE DE L'ERMITAGE (statue : marbre). — Houdon fit pour la Tzarine Catherine, une redite en marbre de son *Voltaire assis* de la Comédie-Française : c'est ce qu'il a pris soin de signaler dans son *Mémoire* adressé à Bachelier, le 20 vendémiaire an III : « *La statue de Voltaire, deux marbres, l'un à la Russie, l'autre donné par sa nièce à la Comédie-Française* ».

Le marbre, que l'on voit au musée de l'Ermitage, est identique en tous points à celui des Français, la seule distinction existant entre les deux statues est que, dans celle de Saint-Pétersbourg la draperie en a été poncée, ou si l'on préfère, polie.

Voici dans quelles conditions, Houdon reçut, de Catherine II, la commande d'une réplique de sa statue du philosophe. Il avait envoyé à l'Impératrice deux petites épreuves en bronze doré de son *Voltaire* assis, l'une était sans conteste, celle qui figurait au Salon de 1779, et dont nous avons parlé ; la souveraine enthousiasmée garda l'une pour elle et donna l'autre à son Grand Chambellan ; elle fit remettre à Houdon la somme de 100 louis (1) en paiement de ces deux réductions et

teur antique de l'hôtel de Soubise. La salle à manger est toujours décorée de sa frise ornée de griffons, modelée sur celle du temple antique d'Antonin et de Faustine à Rome, et la glace de la cheminée continue à répéter la vue du boulevard et de la côte de Ménilmontant ; le Salon a gardé ses portes en glace, ses frises en camaïeu, ses huit tableaux de sites champêtres et de ruines par Robert ; *l'antichambre, la statue de Voltaire par Houdon*, etc., etc. » de Goncourt : la Société française pendant le Directoire (passim), p. 58.

1. Le louis d'or, émis à 22 carats sous Louis XIII, valait primitivement 10 livres ; la livre ayant baissé de valeur, à l'époque de Houdon le louis arriva à valoir 20 et même 24 livres (soit 23 fr. 70), valeur qu'il conserva jusqu'à l'établissement du système métrique (note de l'auteur).

chargea Grimm de demander au sculpteur de lui faire une statue, de grandeur nature, identique au modèle définitif. La commande fut exécutée et le prix en avait été fixé à 20.000 livres (1).

Après tous les détails historiques que je viens de fournir, quelle importance documentaire faut-il attacher à un exemplaire de petites proportions du *Voltaire assis* faisant partie de la collection de Madame G. de T... et qui figurait dans sa vente faite à Bordeaux, les 22 et 23 avril 1915, par ministère de Me J. Duval, commissaire priseur, assisté de l'expert assermenté; Ernest Descamps ? N'ayant vu l'objet, je ne me permets pas d'en discuter la valeur, et me contente de transcrire les termes dans lesquels elle fut présentée au public acquéreur.

C'est tout d'abord, dans une courte préface, une première mise en lumière de l'objet par ce paragraphe :

« *En sculpture, c'est une maquette originale, datée et signée de Houdon, qui fixera particulièrement l'attention. Cette maquette a servi de modèle pour la statue de « Voltaire assis dans un grand fauteuil » que l'on admire au Musée de l'Hermitage. On trouvera également de beaux marbres, des terres-cuites, etc., etc.* ».

A la page 18 du catalogue se trouve la désignation résumée de l'objet (en caractères majuscules), suivie de la description de l'œuvre :

Maquette en plâtre de Houdon,

« *138. Voltaire très âgé, assis dans un fauteuil : plâtre patiné, signé, avec le cachet de l'Académie, ayant servi de modèle pour le marbre qui lui fut commandé par la Cour de Russie, et qui est actuellement au palais de*

1. Voir les renseignements que j'ai donnés, concernant le rôle d'intermédiaire artistique de Grimm auprès de la Grande-Catherine, dans mon étude « *un lévrier, terre-cuite originale de Houdon* », p. 13 et suivantes. Paris-Ducroq.

l'Hermitage ; cette pièce a appartenu à Boissy d'Anglas (il manque un pied au fauteuil).

Haut... o m. 36

Que l'exemplaire vendu fut ancien, je le veux bien, qu'il ait appartenu à Boissy d'Anglas, c'est bien possible ; Houdon fut en rapport, on le sait, avec l'éminent homme d'Etat, il fit son buste, et Boissy d'Anglas signa l'acte de notoriété que j'ai rapporté, en son temps, il est donc très admissible que ce petit plâtre ait pu lui appartenir par don de l'artiste, ou même par achat, mais de là à y voir la *maquette originale* du marbre de Saint-Pétersbourg, il y a impossibilité matérielle; le marbre de l'Ermitage étant la réplique de celui de la Comédie-Française, et nous savons quelles furent les étapes préliminaires de l'œuvre; toute la documentation que nous avons passé en revue, à propos des statues et statuettes du *Voltaire assis*, est sans doute ignorée encore en province, de là l'indication erronée dans la présentation de ce petit plâtre.

Quoi qu'il en soit cette statuette a été adjugee au prix de 3800 francs. Si je n'ai été trompé par certains renseignements, fournis très indirectement, car n'émanant pas des intéressés à cette vente, il résulterait que l'adjudication n'aurait été que fictive, la statuette ainsi signalée et vendue à Bordeaux, ayant été, de fait, rachetée par sa propriétaire, et paraissant à nouveau dans une vente à Paris, dirigée par Me E. Fournier, Commissaire Priseur, assisté de l'expert R. Biée. Sans garantir l'exactitude des renseignements, auxquels je viens de faire allusion, je note donc que, le 15 mars 1916, se vendait à l'hôtel Drouot, une statuette ainsi annoncée au catalogue :

« Houdon (Jean-Antoine)

« 61. Statuette de Voltaire, drapé à l'antique et assis dans un fauteuil placé sur un socle.

Plâtre patiné ancien.

Hauteur de la figure, 0,19 c.
Hauteur du socle 0,15. Largeur 0,12.

Sur le côté droit l'inscription. Houdon 1778.

Au dos un cachet de cire rouge avec ces mots : Académie royale de Peinture et de Sculpture.

Houdon. S. C. »

L'avisé expert, en rédigeant le catalogue, a su apporter quelques éléments de documentation aidant, de façon habile, à la mise en valeur de l'exemplaire confié à ses soins. C'est ainsi qu'il évoque le souvenir de la petite terre-cuite, entrée au Musée de Versailles en 1895 ; des grandes figures de marbre de la Comédie et de l'Ermitage, datées de 1781 ; du plâtre de la Bibliothèque Nationale ; il a su aussi noter utilement les variantes : différence dans la pose des mains, la gauche ramenée vers le corps, au lieu de poser sur l'accoudoir du fauteuil ; léger changement dans les plis du manteau. Celui-ci plus dégagé laissant voir le coussin du siège qu'il ne dépasse pas. Le pied droit de la figure découvert davantage. Enfin le dossier du fauteuil de proportion plus élevée. Faut-il faire état de ces légères variantes assez semblables à celles du plâtre de Bordeaux, et en tout cas absolument conformes pour la hauteur du dossier et aussi à la curieuse analogie d'un accident privant, tant le plâtre de la vente provinciale que celui de la vente de Paris, d'un pied du fauteuil, pour admettre le bien fondé des renseignements qui m'ont été fournis et ne voir qu'un même et unique exemplaire pour ces deux vacations ?

Habilement présentée la statuette rencontrait, malgré les temps peu favorables, que nous traversions avec

cette longue et pénible guerre, un accueil empressé du public amateur, et la vente bien conduite en menait l'adjudication au prix plus qu'honorable, pour ce moment cruel, de 5650 francs ; prix auquel la propriétaire l'aurait racheté. Je crois pouvoir affirmer que, jusqu'à très près de cette somme, le représentant d'un des plus grands musées d'Amérique tint courageusement les enchères.

A propos de la statue de Voltaire de Houdon, on a mis souvent en avant celle faite par Pigalle, et l'on a voulu que les critiques (1) qui, à cause de la nudité du philosophe, accueillirent en son temps l'œuvre du second, aient amené notre sculpteur à draper le vieillard, que Pigalle, au contraire, comme a dit Louis Viardot, « *s'obstina à faire entièrement nu, bien que vieux et décharné* » (II). Des raisons différentes portèrent les deux grands artistes à interpréter de manière tout opposée la grande figure qu'était Voltaire, et ces raisons sont ma foi dignes d'être envisagées avec considération. Mais avant tout, je ne crois pas que les critiques, qu'aurait pu rencontrer Houdon, en donnant de Voltaire une statue entièrement nue, auraient eu pour résultat de l'arrêter ; il avait osé auprès du public, tout

1. Dès que Pigalle eut livré à la curiosité du public l'image qu'il entendait donner de Voltaire, par l'exposition dans son atelier de la maquette de sa statue, les railleries prirent plus que jamais corps par la vue de l'œuvre de l'artiste, et rimeurs et rimailleurs selon le goût du temps s'en donnèrent à cœur-joie de tourner en ridicule et modèle et projet, dans de nombreuses petites pièces, dont la suivante peut justement servir de prototype.

« Pigalle au naturel nous a rendu Voltaire.
« Ce squelette offre à la fois l'homme et l'auteur.
« L'œil qui le voit sans parure étrangère
« Est effrayé de sa laideur ».

II. Louis Viardot : *les Merveilles de la sculpture*, Paris, Hachette (1872), p. 202.

ce que l'on peut oser comme audace, en exposants sa Diane, d'anatomie si réaliste, aux regards de la foule et cela justement à l'époque où il modelait son Voltaire, donc il devait peu se soucier des critiques; les connaissant par expérience, il en savait toute la valeur. En dehors des raisons qui motivèrent, chez ces deux grands maîtres de notre statuaire, une interprétation différente dans le rendu du personnage, il faut aussi considérer dans quelles conditions ils furent chacun amenés à créer leur œuvre.

Pour Pigalle la statue à faire se présentait comme toute simple, sans restriction d'aucune sorte sur la façon dont il pouvait la composer; étant dégagé de toute commande (1), il n'avait à se plier à aucun désir, il

1. Seul, Henri Martin, a fait allusion à une commande réelle, et qui aurait dû être effective en ses suites d'exécution, en la désignant de royale; toutefois il est bon de remarquer que, contrairement à son usage, il ne met en avant aucun document de l'époque, pour appuyer le fait; il y a donc lieu de se demander sur quels éléments se basa en l'occurrence l'éminent historien, d'habitude si rigoureusement précis, quand à propos du retour de Voltaire à Paris, et l'aversion de Louis XVI à recevoir le poète, il écrivait: « .... Le rigide et dévôt Louis XVI refusa de voir *l'ennemi « de la religion et des bonnes mœurs* ; mais ce fut tout. S'il « laissa prêcher contre Voltaire dans sa chapelle, il laissa, « par compensation, le directeur de ses bâtiments commander au sculpteur Pigalle, la statue du vieillard de Ferneï « et le ministre de sa maison (*Amelot créature de Maurepas « et successeur de Malesherbes*) défendre aux journaux de « l'attaquer... etc., etc. » (Henri Martin, *Histoire de France*. Tome XVI (4e édition. Paris, Furne, 1865, p. 394). Il est si vrai qu'Henri Martin en avançant le fait d'une commande royale, à propos de cette statue, a agi à la légère, que d'elle, même elle se charge de donner un éclatant démenti à cette supposition. En effet, le marbre, qui offre aux regards : « *Voltaire représenté nu, assis sur un tronc d'arbre, avec une draperie ramenée sur l'épaule gauche* » porte inscrite en la matière cette suggestive inscription : *A Monsieur Vol-*

n'avait à obéir à aucune injonction et se trouvait donc affranchi, par cela même, de tout contrôle.

L'idée de faire la statue de Voltaire lui avait été suggérée à un de ces artistiques et intellectuels soupers chez Mme Geoffrin, cette charmante femme qu'artistes et littérateurs appelaient si joliment « *Maman Geoffrin* », reconnaissant par cette appellation affectueusement familière toutes les bontés de leur protectrice de chaque jour ; l'idée de faire la statue, une fois née dans l'esprit

taire, par les gens de lettres ses compatriotes et ses contemporains 1776 ». Si, puis, voulant une information plus complète, on interroge les données historiques concernant la figure, l'on apprend de suite que : demandée à l'artiste en 1770, par un groupe d'intellectuels, mettant en une intime communion leurs sentiments de déférence et d'ardente admiration pour l'illustre penseur qu'ils tenaient pour seul maître, elle fut payée par une souscription se chiffrant à 18.575 livres.

Comme je l'ai dit, Pigalle se rendit à Ferney, pour étudier d'après nature les traits caractéristiques de la physionomie de Voltaire. Cette séance d'étude donna naissance à deux œuvres : une maquette de la statue, ébauche, qui en terre-cuite, est conservée de nos jours au Musée d'Orléans ; elle provient de Mme de Limay fille de ce Desfriches, dont les traits modelés par Pigalle, redisent de façon si vivante, en ce même musée, les sentiments de camaraderie artistique et d'amitié qui unirent le sculpteur à ce peintre ; enfin au marbre de la « *Mazarine* ». Quant à ce marbre — ce qui éloigne, plus que jamais, toute idée d'un concours royal à son exécution, est que : — dédicacé à Voltaire, par les intellectuels, — comme en fait foi l'inscription sus-rapportée — et lui ayant appartenu, après la mort du grand écrivain, il alla par héritage à son petit neveu, M. d'Hornoy, qui le plaça (dans la Somme) au château de son nom ; d'où en 1807, à la suite du legs de la statue, fait par M. d'Hornoy, à l'Institut de France, Alexandre Lenoir fut chargé, sur l'ordre de l'empereur Napoléon Ier, d'aller la retirer ; elle fut alors ramenée à la Mazarine, et l'on connaît même la dépense du transport : 612 francs. Depuis le Voltaire de Pigalle n'a pas changé de destination (note de l'auteur).

de l'artiste, il s'agissait pour Pigalle d'arriver à ses fins. Arsène Houssaye, malgré un jugement injustement sévère, dans son ouvrage « *Galerie du XVIIIe siècle* » dans le chapitre consacré à Pigalle, nous a laissé un attrayant tableau de la mise à l'étude de son Voltaire par le sculpteur : « Il était homme du monde, il aimait les « beaux habits et ce fut avec une vraie joie, quand vint « son tour, qu'il accepta le cordon de Saint-Michel. On « lui dit un jour : « Comment avez-vous le cœur de vous « habiller si bien, quand votre Voltaire est tout nu ? — « Fréron l'a drapé » Car ce mot tant répété est de « Pigalle. Cette fameuse statue de Voltaire, qui est à la « bibliothèque de l'Institut, est un barbarisme de mar- « bre. Quand on fait la statue d'un grand homme, c'est « pour montrer sa tête. Pigalle n'a fait qu'une curiosité « en détaillant toutes ses nudités appauvries, tout au « plus dignes de surmonter le tombeau du poète, ou de « servir d'étude à l'école de médecine. Qu'il y a loin du « *Voltaire* de Houdon au *Voltaire* de Pigalle !

« Pigalle avait songé longtemps à tailler du marbre « pour Voltaire. Il était comme cet orateur qui attendait « que son héros eût gagné sa dernière bataille, sauf à « ne faire que son oraison funèbre. Mais Voltaire ne « mourait pas ; Voltaire, qui était tout esprit, semblait « oublier ses devoirs envers Pigalle ; il voulait prendre « encore beaucoup de café, faire une ou deux tragé- « dies, plaider une belle cause comme celle de Calas, « travailler au Dictionnaire de l'Académie, en un mot « vivre une belle heure avant son immortalité. De « guerre lasse, Pigalle part pour Ferney. « C'est bien la « peine de vivre ! » pense-t-il, en voyant Voltaire cassé « en deux, répondant de travers comme un homme qui « n'y est plus, et suppliant sa nièce de le coucher dans « son tombeau. Mais tout à coup Pigalle parle de la « *Pucelle*, Voltaire se redresse, le sculpteur récite tout

« un chant du poème, le poète bat des mains, embrasse « Pigalle et redevient le Voltaire des plus belles « années. Pigalle s'écria : « J'ai ma statue ».

« Le lendemain il partit sans vouloir saluer Voltaire, « il craignait de retrouver le vieillard cacochyme, il « emportait l'homme de génie : ce n'était pas la « peine » (1).

Ce tableau de séance de pose, grâce à l'habileté de style d'Arsène Houssaye, a tout l'attrait d'un fait vécu, je crains malheureusement qu'il ne soit [pour employer un terme d'atelier qui vu les circonstances ne saurait choquer], on ne peut plus chiqué. Pour qui connaît le caractère, la nature, l'allure de Pigalle, on le voit mal agir avec cette désinvolture, cet esprit primesautier, qui lui inspirent le débit, d'un seul trait, de tout un chant de la *Pucelle* ; Pigalle merveilleux artiste, n'était-il pas surnommé « *le bœuf* » dans le monde des arts : c'est en définir de suite le trait saillant de son caractère réfléchi et lent ; mais malgré tout j'ai tenu à évoquer cette scène retracée par A. Houssaye, parce qu'elle montre toute l'indépendance dont Pigalle pouvait user dans son exécution de la statue de Voltaire.

Pour Houdon il n'en allait pas de même ; il s'était de lui-même enchaîné à une exécution, qu'il ne pouvait varier ; sa petite figure exposée au Salon de 1779, devenait un canevas, un modèle type, qu'il ne pouvait modifier une fois la commande enlevée sur la vue même du petit *Voltaire assis,* qui avait non seulement remporté les suffrages du public, mais aussi de Mme Denis, de la nièce du grand homme, qui revoyait, dans ce portrait minuscule, l'oncle qu'elle avait justement chéri ; et cette image si fidèle de l'aspect général du vieillard avait de

1. Arsène Houssaye : *Galerie du XVIII[e] siècle* (3[e] série, Louis XVI douzième édition) : Pigalle, p. 116, 117.

suite impressionné son cœur au point, que le pieux souvenir qu'elle gardait à l'illustre mort, la conduisait tout droit à demander à Houdon, de refaire à son intention l'image, mais en grand, de même taille, que celle du cher disparu qu'elle pleurait. Houdon était donc forcément lié, et il ne se permit qu'un seul changement, qu'une seule variante insignifiante, dans la pose des mains, et par ce changement la statue y gagnait au point de vue du mouvement, qui prenait par cela même, un aspect encore plus sincèrement nature, plus sincèrement vivant.

Nous venons de voir les conditions dans lesquelles se trouvaient placé chacun des deux grands artistes pour l'exécution de leur œuvre ; l'un, complètement libre, put se laisser aller à son caprice, l'autre, au contraire, lié par un contrat moral, du fait de la commande reçue sur vue d'un modèle, n'eut qu'à suivre le canevas tracé par ce dernier et à exécuter en grand ce qu'il avait exposé en petit. Il y a là cependant une difficulté au point de vue du résultat, qu'il ne faut pas perdre de vue ; les changements de proportions, du petit au grand, comme du grand au petit, amenant souvent de véritables désillusions, mais un homme d'un talent aussi complet que Houdon avait vu, dès sa première maquette, exécutée certainement en proportions assez minimes, tout le parti qu'il tirerait de sa figure exécutée en grand, c'est-à-dire amenée aux proportions de la nature, et il lui était permis, dès le début d'exécution, d'escompter le succès.

J'ai dit que des raisons différentes avaient pesé sur les décisions des deux artistes dans le choix de l'arrangement de leur figure, elles se basaient sur une différence d'interprétation de la grande personnalité qu'était Voltaire, et, tout bien considéré, les deux exécutions de la statue nous offrant Voltaire nu, et Voltaire drapé

à l'antique, sont tout aussi admissibles, tout aussi défendables l'une que l'autre.

Au temps où Pigalle exécutait son *Voltaire* le philosophe, le grand penseur, le merveilleux auteur de tant de poèmes fameux, de tant de tragédies applaudies et vénérées, était pour le peuple français le génie le plus grand, que le monde entier eut jamais vu, on attendait ses pensées comme les décrets sacrés de l'Oracle ; pour les Français Voltaire était un Dieu. C'est imbu de ce jugement universel de l'époque, que Pigalle a voulu se rapprocher dans son exécution de la déification de l'homme ; la simplification totale de l'image, par l'absence totale de toute entrave apportée par des accessoires, quels qu'ils fussent, lui a paru le plus sûr moyen d'atteindre au but rêvé, on peut le critiquer, non le blâmer ; quant avec les ans, avec les siècles la personnalité de Voltaire, ira de jour en jour se « *dématérialisant* » la statue de Pigalle apparaîtra telle celle d'un demi-dieu, et seule restera l'idée de l'homme sorti du chaos, et dont la face redira l'essence privilégiée et quasi divine par la flamme géniale, dont la main habile du sculpteur l'a toute illuminée.

Pigalle avait divinisé Voltaire ; depuis 1776 la complète nudité du poète [car on ne saurait tenir compte de la modeste draperie ramenée sur l'épaule gauche] avait fait beauconp parler, couler beaucoup d'encre, et Houdon n'avait guère de choix pour présenter une statue de Voltaire susceptible de frapper le public par un arrangement s'adaptant dignement avec la personnalité du sujet, et offrant un aspect non encore exploité. Représenter banalement le patriarche de Ferney dans le costume de l'époque, et en laisser ainsi l'image aux âges à venir, comme le portrait d'un vieux et digne seigneur, semblait à Houdon une hérésie, il lui fallait une formule qui ne marquât pas et qui accusât « cette immatérialité

de l'âme » si heureusement notée par Gonse. Houdon se laissant aller au penchant de son temps pour le culte de l'antique avait trouvé ; il allait faire la figure d'un immortel philosophe, d'un immortel poète tragique et par son rictus sarcastique d'un immortel poète comique ; serait-ce Aristote, Platon, Socrate ? dans le premier cas ; ou dans le second Eschyle, Sophocle ou Aristophane ? non, ce serait Voltaire les résumant tous Et sa figure allait pour les siècles à venir synthétiser toutes les forces de la pensée humaine depuis la haute philosophie, jusqu'à cette « *vis comica* », que redit le sourire aigu du vieillard, en passant par la sombre poésie dramatique, heureusement notée par le drapé de la statue, rappelant la tragédie antique. Ainsi comprise la figure présentait cet immense avantage d'être de tous les temps, sans en définir aucun, et les siècles pourront passer la laissant éternellement sans date, puisque vivifiant, en sa perfection, le génie humain qui ne saurait vieillir.

La France est fière de son *Voltaire* de Houdon ; et Paris s'enorgueillit à juste titre de le posséder, mais il a voulu que cet immortel chef-d'œuvre, qui, enfermé au Théâtre Français, n'est constamment visible, fut au contraire en contact perpétuel avec la foule, et il en a fait faire une copie en bronze, qui placée dans le square Monge et quoique, tout naturellement, inférieure à l'original en marbre, redit nonobstant et de jolie façon les hautes qualités de l'œuvre.

VOLTAIRE (Statue en pied) *Caveaux du Panthéon.* — Cette statue, grandeur nature, a été exposée au Salon de 1812, sous le n° 1090 « *Voltaire statue en marbre* ». Déposée dans les très sombres caveaux du Panthéon, près des cendres de l'immortel écrivain, cette figure se présente malheureusement dans des conditions d'éclai-

rage factice tellement rudimentaires qu'elle échappe à tout examen.

Une réduction en plâtre aurait figuré à la vente de 1828, c'était probablement la maquette, mais les détails manquent sur ce point, l'exemplaire restant encore inconnu.

Bien que vers le temps où l'artiste exécutait ce Voltaire en pied, il eut déjà abandonné de manière assez générale le travail du bronze, il ne serait pas improbable que des réductions en ce métal aient été fondues dans les proportions de la maquette, mais la preuve n'en a pas encore été définitivement faite par présentation d'un exemplaire indiscutable. L'exécution en bronze de ce *Voltaire en pied*, reste donc du domaine de l'hypothèse.

WASHINGTON (George), Statue. — D'après certains documents du temps, ce fut seulement en 1792, que Houdon acheva le marbre de sa statue de Washington ; bien que le marbre soit signé de cette mention : « *fait par Houdon citoyen français 1788* » ; conservant peut-être de la sorte, dans l'exemplaire définitif, la date apposée sur l'original en plâtre, qui avait dû être probablement terminé à cette époque. Quoi qu'il en soit, le marbre ne quitta la France, qu'à la fin de janvier 1796, et ne reçut son affectation officielle, que le 14 mai, de la même année, en prenant place dans la « *rotonde* » de Richmond.

Le long retard mis à l'envoi de l'œuvre, venait, sans doute, des temps troublés que la France traversait à ce moment ; mais, le peu d'empressement apporté par l'artiste à envoyer l'œuvre pourrait être aussi imputé au légitime mécontentement, qu'il devait avoir tiré de l'irrégularité montrée par les Etats-Unis dans le règlement des sommes, dont le total, de 25.000 livres, avait été fractionné en plusieurs échéances.

Une lettre de Jefferson, qui apparaît comme le *deus ex machina*, de toute cette combinaison artistique, adressée au gouverneur Henry Patrick, fixe bien, par les phrases suivantes, le paiement échelonné qui avait été établi en principe :

« (11 juillet 1785)... La somme [à verser à Houdon] sera « de 25.000 livres, ou 1.000 guinées anglaises — la guinée « anglaise valait 25 francs — pour la statue et le piédes- « tal. Outre cela nous paierons ses dépenses d'aller et « retour, qui s'élèveront, croyons-nous, à 4 ou 5.000 livres, « et s'il meurt pendant le voyage, nous paierons 10.000 li- « vres à sa famille. Cette dernière proposition ne nous « agréait guère. Mais il a un père, une mère et des « sœurs qui ne vivent que de ses travaux, et lui-même « est le meilleur homme du monde. Aussi a-t-il fait de « ces 10.000 livres une condition *sine-qua-non* du contrat, « et si nous n'y avions consenti tout était fini. Nous « avons donc décidé d'obtenir une assurance sur sa vie, « à Londres. Nous croyons que cette affaire pourrait « s'arranger à 5 o/o ce qui équivaut à une dépense « additionnelle de 500 livres .. *Vous verrez par le contrat,* « *que je lui paierai tout de suite 8.333 livres 1/3*, avec « lesquelles il achètera le marbre en Italie et en paiera « le transport. L'emballage et le transport de ses instru- « ments pour le moulage coûteront 500 livres... »

Malgré la précision du contrat l'artiste dut, à maintes dates d'échéances, patienter, et ce serait ainsi, selon Mlle Ingersoll [« *Houdon en Amérique* » (étude déjà citée)], que le sculpteur n'aurait touché le solde de son travail, qu'en 1792, solde sur lequel, par l'abbaissement du change à 60 o/o, il lui restait redu 3000 livres environ, qu'il ne parvenait à faire rentrer, que le 16 juin 1803, et encore grâce tant à ses réclamations réitérées, qu'à l'obligeante intervention de Jefferson. La bibliothèque de Richmond, gardienne des Archives de Virginie, con-

serve toute une suite de lettres échangées entre Houdon, Morris, Jefferson et autres personnages américains, donnant des détails tant sur ces questions de règlements de comptes, que sur les dépenses de l'artiste, la progression de son travail, etc., et dont l'érudition de Mlle Ingersoll a su faire utilement son profit, au bénéfice des lecteurs de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, de laquelle certains détails que je donne ici, sont empruntés.

Ce fut bien, grâce à l'intervention amicale de Franklin et de Jefferson que le choix des Etats de Virginie s'arrêta sur Houdon, plutôt que sur tout autre de ses confrères. Le 22 juin 1784, le Congrès de l'Etat de Virginie décrétait : « *Que M. le gouverneur prenne des mesures pour « qu'on fasse faire une statue du général Washington « du plus beau marbre et de la meilleure exécution.* » Le gouverneur Harrison répondait, à cette injonction du Congrès, en s'adressant à ceux qui, selon lui, pouvaient le mieux choisir l'artiste pouvant satisfaire aux désidérata de la nation : le ministre des Etats-Unis à Paris, Thomas Jefferson, (*et l'envoyé officieux du pays*). Benjamin Franklin ; il leur annonçait l'envoi prochain du portrait en pied du général, par le peintre Charles Wilson Peale, portrait de grandeur nature spécialement commandé pour la circonstance et devant permettre au sculpteur, d'après ce document, de faire la statue désirée. De suite Jefferson se mit en mesure de satisfaire la demande des Etats de Virginie, il s'abouchait avec Houdon, et dès le 10 décembre 1784, dans une lettre adressée à Washington lui-même — et conservée aux Archives de Virginie — il lui mande, qu'il a parlé de la statue à M. Houdon « *tenu à Paris pour le premier sculpteur du monde* »... ... et que « l'artiste a saisi l'idée d'exécuter *cette œuvre « avec un enthousiasme tel, qu'il propose d'aller en « Amérique faire votre buste au vif... Il pense que trois « semaines chez vous lui suffiront pour faire le modèle*

« *de plâtre qu'il rapportera ici, ensuite, le travail l'occu-*
« *pera trois ans.* »

A mesure que les jours marchent, le rôle d'intermédiaire de Jefferson se précise davantage et le projet prend corps d'autant ; témoin cette lettre, du ministre des Etats-Unis, au gouverneur Harrison (12 janvier 1785) :

« ... Il n'était pas possible de choisir un autre sculp-
« teur ; la renommée de M. Houdon est sans égale en
« Europe. En causant avec lui, le docteur Franklin et
« moi avons conclu qu'on ne pourrait pas exécuter une
« statue approuvée par ceux qui connaissent le modèle,
« si celui-ci n'est pas vu par l'artiste... Tous les jours
« on fait des statues d'après des portraits, mais si la
« personne vit encore, ces statues sont toujours condam-
« nées par ceux qui la connaissent... M. Houdon ne
« pourrait, sur ce point, risquer sa grosse réputation, et
« d'ailleurs il est si enthousiasmé d'être choisi pour
« transmettre à la postérité les traits du général, que
« sans hésiter un instant, il se propose d'abandonner
« ses affaires ici, de laisser inachevées les statues des
« rois (1), et d'aller en Amérique, pour voir lui-même
« le général et prendre des mesures de sa personne.
« Nous jugeons, par son caractère, qu'il ne demandera
« pas une somme très considérable pour faire ce voyage,
« probablement 200, ou 300 guinées, car il lui faudra
« être absent environ trois ou quatre mois et ses dépen-
« ses seront d'au moins 100 guinées... » Cette estimation fut inférieure au prix définitif, prix que nous avons

1. Allusion probable, au monument de Louis XVI projeté vers cette époque par les Etats de Bretagne, ou aux bustes du roi ; tant pour la société des Agents de change, qu'à celui que l'artiste pensait avoir à faire officiellement pour la Couronne même à cette date de sa carrière (Note de l'auteur).

vu, dans une lettre formant contrat et reproduite plus haut.

Par suite d'une grave maladie l'artiste dut retarder son voyage (1), et il ne partit qu'en juillet pour arriver à Philadelphie le 14 septembre 1785.

Mieux, que les louanges données par les lettres de Franklin et Jefferson, deux œuvres de l'artiste, deux de ses plus admirables bustes, les portraits de Franklin et de l'amiral Paul Jones, avaient servi à établir déjà en Amérique la grande réputation du jeune maître, et l'on peut dire, que c'est par un nouveau chef-d'œuvre, que l'artiste allait répondre aux exigences, même les plus grandes, sur lesquelles l'Etat de Virginie avait fait porter son espoir, pour la perfection absolue dans la glorification du héros de l'Amérique, par le marbre.

Dans cette figure le statuaire a en effet atteint au summum de l'art du portrait par la statue ; la perfection qu'on y admire n'est en majeure partie que la résultante de la mise en pratique de la loi fondamentale du réalisme dans le rendu de la nature, loi qui guida toujours, et impérieusement, la main de l'artiste, asservie à la domination du cerveau profondément observateur, dans la facture de ses œuvres. Cette figure n'a en effet la prétention que de donner un simple portrait en pied de Washington, et la vérité, en ce sens, y apparaît si intense, que l'on se rend compte de suite que tel, et non autrement, devait être le personnage. Dépourvue de tout l'arrangement conventionnel, concourant d'habitude à la facture d'une statue, elle évoque à l'esprit, le souvenir de cette sincérité classique dans le portrait, que les anciens Grecs réclamaient de leurs sculpteurs modelant les traits des héros athlétiques, couronnés par trois

1. Voir les détails donnés concernant l'artiste à ce moment de sa vie : Volume I, p. 96 et seq.

fois aux Olympiades, dans ces statues dont parle Pline, en les désignant par ces mots « *quas Iconicas vocant* » (1)

CAPITOLE DE RICHMOND : (*Statue marbre*). — Le général est représenté debout, hanchant sur la jambe droite, la gauche un peu en avant et portant contre les faisceaux consulaires, sur lesquels viennent s'appuyer l'avant-bras et la main gauches. La tête haute, le regard légèrement levé vers le ciel. Le bras droit s'écarte du corps et la main pose sur une canne assez haute, d'où un léger retrait du cubitus mouvementant ainsi la ligne. Son épée victorieuse appendue anx faisceaux de la loi, et remise au fourreau, atteste ainsi, la fin de la glorieuse entreprise : la guerre d'Indépendance, menée à bien par l'illustre général. Le soc d'une charrue battant contre la base des faisceaux de la Loi, souligne, par sa présence, les bienfaits des travaux du temps de paix, et vivante antithèse de l'habit militaire que revêt le modèle, marque le rôle de protecteur de l'agriculture, que Washington s'était attribué en déposant les armes.

Il est représenté dans un maintien digne, dans une pose qui lui aurait été familière ; on a voulu que cette attitude ait été conseillée à l'artiste par La Fayette, ancien compagnon d'armes du général Washington, dans la guerre libératrice des Etats-Unis. Je crois que c'est là une de ces assertions quelque peu légendaires — comme il y en a tant quand il s'agit des illustrations — je doute en effet que le grand artiste, s'étant rendu en Amérique, y ayant étudié d'après nature Washington, pendant un séjour de quelques semaines dans la propriété même du général, où il habita dans une fréquentation constante avec celui-ci, eut eu besoin de conseils, de qui que ce

1. Voir I[er] vol. : Chapitre VII, note des pages 310-311.

fut, pour camper son personnage. Ce qui aurait servi à faire naître en partie cette légende, seraient sans doute les hésitations, qui sembleraient avoir existées avant l'exécution, quant à l'interprétation à donner au personnage ; c'est ainsi que Jefferson aurait voulu lui voir donner l'allure d'un héros de l'antiquité en le revêtant de la toge (1); et s'il faut en croire ce qu'en a écrit l'Allemand Laurent Meyer, dans la relation de son voyage en France (*Fragments sur Paris-Hambourg*, 1798, t. II, p. 222), cette idée aurait reçu son commencement d'exécution par la présence d'une esquisse de la statue de Washington, vêtu à l'antique et dont des accessoires le désignaient comme protecteur de l'agriculture, esquisse que le voyageur allemand aurait vue dans l'atelier de Houdon. Quant à l'artiste et à Washington surtout, ils penchaient tous deux pour le costume contemporain, et il faut avouer que c'est fort heureux que leur avis, ou tout au moins celui du principal intéressé ait prévalu, sauvant ainsi l'image de la banalité, qu'eut apportée, une fois de plus, la livrée de l'antiquité à la reproduction d'un héros des temps modernes. Je ne consigne donc ces différentes assertions qu'à titre de curiosité.

L'admirable portrait qu'est cette statue est conservé dans la salle des séances du capitole de Richmond.

1. On sait, comme je l'ai dit dans mon IIe volume, dans l'article consacré au buste de Washington, que le sculpteur rapporta d'Amérique, un buste du Général fait d'après nature et devant lui servir pour établir sa statue. J'ai la conviction d'avoir retrouvé ce buste, il noterait la première idée d'un *Washington vêtu à l'antique*. *La Renaissance de l'art*, dans son numéro de décembre 1918, en a donné une reproduction, et dit, un peu à mon instigation, quelle fut la première idée du sculpteur. Voir t. II, *article Washington*, et en appendice du t. III, le rapport détaillé de ce plâtre original (note de l'auteur).

MUSÉE DE VERSAILLES (*redite : bronze*). — Depuis le dimanche 21 août 1910, nous possédons à Versailles une redite en bronze de la statue de Houdon, elle a été offerte à la France par l'Etat de Virginie et a été placée au Château, dans le vestibule Napoléon sur lequel s'ouvre la salle du Congrès. L'Etat de Virginie, désirant donner comme un témoignage constant de sa reconnaissance envers la France a voulu, que fut scellée, à même le socle de la statue, la liste de tous les officiers et soldats français qui combattirent pour l'Indépendance américaine. L'inauguration de la statue, envoyée par l'Amérique, fut l'objet d'une cérémonie où la cordialité régnant entre les deux nations put se donner libre carrière.

Le marbre original de Houdon, pas plus que le modèle en plâtre, ne furent exposés à aucun Salon.

WASHINGTON (*statuette plâtre*). — Dans ces conditions, la statue était donc restée inconnue pour le public de l'époque de Houdon, sauf pour de rares privilégiés fréquentant l'atelier du maître, et la seule idée qu'on ait pu en avoir, et cela après son départ pour l'Amérique — a-t-on dit à tort, comme nous l'avons vu, — fut par l'exposition de la maquette en plâtre, qu'en fit l'artiste au Salon de 1793 ; on y voyait en effet sous le n° 122 « *le général Washington, statue, esquisse en plâtre d'environ un pied* ». On ignore ce qu'est devenue cette œuvre qui serait bien intéressante comme étude comparative, entre la première pensée traduite dans des proportions aussi réduites et la statue, exécution définitive du sujet et amenée aux proportions de la grandeur nature.

On a avancé à propos de cette maquette exposée au Salon de 1793, que c'était : cette statuette vêtue à l'antique, conservée à l'atelier par l'artiste et que signalait,

en 1798, le voyageur Meyer dans sa relation de voyage, à laquelle j'ai fait allusion plus haut, et encore : que c'était l'esquisse de la statue équestre de Washington, que l'artiste avait toujours grandement désiré faire. Pour ce qui est de la première hypothèse elle semblerait admissible, quant à la seconde, malgré tout l'attrait qu'aurait pour l'étude de pouvoir envisager Houdon, sous un nouveau jour d'interprétation de la nature, en le voyant s'adonner à la reproduction équestre, je crois que les dimensions si réduites de cette maquette, haute environ d'un pied — le pied de roi alors en usage, correspondant à 32 cm. 47 de notre mesure actuelle — rendrait peu probable l'exposition d'une maquette, qui, si petite, aurait été bien imprécise pour donner une idée exacte du personnage. Il est certain cependant que Houdon avait rêvé, comme d'autres grands maîtres de son temps, de pouvoir, lui aussi, donner libre carrière à toute l'énergie d'art qu'il sentait en lui, en s'attelant à la grande œuvre qu'est une figure équestre, il tenait son héros, dont la représentation ainsi traduite en la matière était toute naturelle, malheureusement les circonstances ne répondirent pas à son désir, et notre regret de l'ignorer sous ce jour doit se confondre avec celui qu'eut l'artiste de ne pouvoir se montrer sous ce grand angle de la reproduction statuaire, regret qu'une lettre de Jefferson a hautement mis en lumière en disant :

« La chose la plus importante pour lui (Houdon) est « d'être employé à faire la statue équestre du général « Washington pour le Congrès. S'il n'avait espéré « obtenir cette commande, il n'aurait pas entrepris le « voyage, car la statue en pied, que lui demande l'Etat « de Virginie, ne vaut pas les commandes qu'il perdra « pendant son absence. Aussi ai-je dû lui promettre « mon appui pour cette œuvre plus importante... » Et de fait Jefferson insistait encore par la suite... Mais le

rêve de l'artiste ne s'accomplissait toujours pas et continuait à hanter le cerveau de Houdon, car en 1804 dans une lettre qu'il écrivait au président Livingston, il en parlait lui-même ; et malheureusement comme les plus beaux rêves il ne prit jamais corps.

SUJETS RELIGIEUX

BRUNO (SAINT), EGLISE SANTA-MARIA DEGL'-ANGIOLI (Rome). *Statue originale* (*marbre*). — Statue plus grande que nature, exécutée en marbre pour les Chartreux, en 1766, et placée dans leur église, de Rome, connue sous le vocable de Sainte-Marie-des-Anges.

Le saint est représenté debout. La tête entièrement rasée, selon la règle de l'Ordre, est très légèrement tournée vers la droite et fortement inclinée sur la poitrine; sur celle-ci les bras se croisent; à plat sur leurs biceps s'allongent les belles mains, d'une rare distinction dans la pureté de leur dessin. La robe monacale enveloppe le corps de plis longs et droits, d'une grande sobriété de lignes, laissant, par cela même, tout l'intérêt se reporter naturellement au masque d'expression extatique. Vu ainsi, saint Bruno évoque le souvenir de la vie ascétique des saints personnages au couvent, et tant est vivante cette grande image, qu'elle semble non plus une statue, mais quelqu'un de ces moines, tout de blanc vêtus, qui s'en vont méditant à tout petits pas, dans le silence du cloître, par la pénombre des voûtes ogivales.

Parmi les très nombreux auteurs qui ont fait mention de cette belle œuvre de notre sculpteur, je crois qu'aucun n'a été aussi bien inspiré, que Francis Wey, quand dans son très remarquable ouvrage sur Rome, venu à

parler de l'église Sainte-Marie-des-Anges, il consacre les lignes suivantes à la basilique. Je les redonne, non seulement à titre de souvenir historique du monument, mais aussi parce qu'elles font un merveilleux cadre au bref et si juste éloge, que le grand peintre de la Ville Sainte a écrit de la belle œuvre de Houdon.

« *La via di Porta Pia*, qui fait suite à celle du Quirinal, « nous conduira à la Chartreuse de Sainte-Marie-des-« Anges. Buonarotti avait passé quatre-vingts ans, lors-« qu'il s'avisa d'établir, dans la rotonde des thermes de « Dioclétien cette église, que Pie IV l'avait chargé de « bâtir. Il conserva donc, mais en exhaussant de douze « pieds le sol du temple pour l'assainir, les huit énormes « colonnes monolithes de granit syenois qui supportaient « l'entablement et il en revêtit les bases avec des « socles de marbre. On sait comment Vanvitelli et les « chartreux ont achevé de déshonorer cet édifice, où « l'œil choqué par des disproportions s'attache au chef-« d'œuvre d'un sculpteur français, le *Saint-Bruno*, d'Hou-« don. « Il parlerait, s'écria Clément XIV, s'il n'était « retenu par la discipline ! » Ce fut une entreprise, « pour un artiste de la fin du XVIII[e] siècle, imbu de mo-« dèles antiques et de philosophie, que de retrouver, « par le savoir seul et la souplesse de l'esprit, l'expres-« sion séraphique qui éclaire l'âme des saints, Houdon « y est parvenu : son œuvre est de son siècle et la figure « est angélique sans rappeler les procédés ni le senti-« ment d'un Fra Angelico, d'un Rosellino, d'un Mino da « Fiesole (1). »

MUSÉE DE GOTHA (*esquisse originale*). — L'esquisse originale de la statue fut donnée par l'artiste au

1. *Rome, description et souvenirs*, par Francis Wey, 4[e] éd. Paris, Hachette (1880), p. 468.

duc de Saxe-Gotha et est conservée, avec d'autres œuvres du maître, au Musée de Gotha.

A la vente faite par Houdon, en 1795, passait aux enchères un buste en bronze, fragment d'après l'œuvre en marbre; à celle faite, après décès de Houdon, en 1828 une réduction, en plâtre teinté, d'après la statue, était adjugée au prix de 49 francs. Ces deux exemplaires ne sont pas encore signalés comme retrouvés.

On peut étudier au Musée du Trocadéro cette œuvre par un moulage, pris sur le marbre de Rome (1).

SAINTE CATHERINE. — SAINT PIERRE. — SAINT BARTHÉLEMY. — SAINT ETIENNE (Cathédrale d'Orléans). — Quatre statues en pierre concourant à la décoration de la cathédrale d'Orléans, peut-être, d'après Stanislas Lami, les statues mutilées que l'on voit au second étage des tours. On est d'ailleurs fort mal documenté sur les statues qui ornent les tours de la cathédrale, et M. Stein a aussi fait allusion à cette difficulté de vérification dans son ouvrage sur Pajou : « D'après « ses contemporains (Chaussard) Pajou aurait exécuté « pour Sainte-Croix d'Orléans trois statues, celles de « Saint Anastase, de Sainte Cécile et de Saint André. « Elles doivent être cherchées parmi celles qui ornent « les tours, mais la hauteur où elles sont placées rend « leur identification à peu près impossible. Seul Saint « André paraît bien être la statue que l'on distingue au « midi de l'étage inférieur de la tour méridionale à « gauche » (11).

1. Voir les détails que j'ai donnés sur le séjour de l'artiste à l'Académie royale à Rome dans le Ier vol., p 27 et seq., et dans ce IIIe volume Partie des observations que j'ai cru devoir consigner *quant à la tête du Saint-Bruno*, à l'article consacré à la statue de l'Ecorché, p .

11. *Pajou*, par H. Stein, *op. cit.*, p. 266, n. 3.

SAINT CHARLEMAGNE. — SAINT LOUIS. — Deux figures exécutées en carton pâte et dorées, pour orner un reposoir à Versailles le jour de la Fête-Dieu de 1779.

Ces figures faites, pour une circonstance passagère, ont vite été détruites et n'ont laissé qu'un souvenir, aujourd'hui presque légendaire.

L'ESPÉRANCE ET LA RELIGION. — Bas-reliefs en pierre, indiqués, dans la liste autographe de l'artiste, comme ornant une chapelle à Saint-Cloud. On ignore le sort de ces deux ouvrages.

JEAN-BAPTISTE (SAINT). — Statue plus grande que nature. Le modèle seul fut exécuté ; elle était destinée à l'église des Chartreux à Rome ; resté à l'état de projet, le modèle, en plâtre, alla se désagrégeant et a finalement disparu. Cette composition date de l'époque du Saint Bruno, soit vers 1766.

Une tête en plâtre de ce Saint Jean-Baptiste est conservée au musée de Gotha, ce serait le seul fragment qui ait été conservé du modèle (I).

Suivant les documents que j'ai signalés, à propos de *l'Ecorché*, ce Saint Jean, aurait emprunté le même mouvement, la même attitude que la célèbre figure anatomique, représentant un homme dans l'action de la marche, et le bras droit étendu en avant (II). Je crois cependant que, l'interprétation à donner ne serait tout à fait exacte, en considérant de la sorte le mouvement du saint personnage ; selon moi dans son esprit, l'artiste ne devait pas avoir l'intention de représenter Jean-Bap-

I. Voir Ier vol. : les détails donnés concernant cet ouvrage, exécuté durant le séjour de l'artiste à Rome, p. 27 et seq.

II. Voir la lettre de Natoire à Angiviller que je reproduis Ire partie, et les détails concernant *l'Ecorché*, IIIe partie.

tiste en train de marcher, mais peut-être au contraire immobilisé et alors le bras étendu ferait songer tout naturellement à l'instant, où le saint apôtre baptisait le Christ, dans les eaux du Jourdain. De là s'expliquerait le fait d'une recherche anatomique, ayant motivé au préalable *l'Ecorché*, et pour mieux dire conservé la résultante des recherches faites, puisque le saint aurait été représenté nu ; s'il en était allé autrement, le consciencieux artiste eut peut-être fait des recherches de drapé, se traduisant selon un usage fréquent, par un mannequin amené dans le même mouvement dans la même attitude que la figure projetée, et Natoire n'aurait pas eu à signaler l'analogie que devait avoir, par la suite, la figure de Saint Jean avec la belle étude anatomique faite par Houdon.

JÉSUS-CHRIST DONNANT LES CLEFS A SAINT PIERRE. — D'après les Archives nationales (O[1] 1698[6]), on sait que Houdon, moyennant le prix de 3.000 livres, s'était engagé à sculpter un grand bas-relief en pierre, devant concourir à la décoration du portail de l'église Sainte-Geneviève de Paris, le sujet en devait être : « *Saint Germain donnant une médaille à Sainte Geneviève* ; » toutefois, Nicolas-François Dupré, ayant déjà, en l'année 1776, passé traité pour ce bas-relief et l'ayant commencé, Houdon fit choix d'un autre sujet et exécuta celui de *Jésus-Christ donnant les clefs à Saint Pierre.*

Cette œuvre orna le péristyle de l'église Sainte-Geneviève, jusqu'à l'époque de la Révolution, date à laquelle il fut enlevé et détruit complètement, peut-on affirmer, toute trace en étant perdue. La destruction de ce sujet religieux, semble d'ailleurs d'autant moins douteuse, si l'on tient compte de ce que l'artiste en écrivait, lui-même, à Bachelier, dans son « *Mémoire du 20 Vendémiaire de l'An III* », lorsque consignant le détail de ses principales

productions, il dit à propos de cette œuvre : — « Plusieurs « grands bas-reliefs, un entre autres représentant Jésus-« Christ donnant les clefs à Saint Pierre, placé au fronton « de Sainte Geneviève et détruit lorsque l'on a changé la « destination de cette église en Panthéon. » Les souvenirs de Houdon devaient fatalement être des plus précis, puisque la désaffectation de Sainte Geneviève datait de 1791, à l'occasion du transport de la dépouille mortelle de Mirabeau dans ce temple, qui recevait dès lors le nom de Panthéon ; peu de mois s'étant en effet écoulés entre la destruction du bas-relief, et le moment où l'artiste en faisait mention, dans sa lettre, à son ami Bachelier.

MONIQUE (SAINTE) (statue : marbre). — Avant la Révolution, on voyait dans l'église des Invalides, une statue en marbre, par Houdon, sous le vocable de Sainte-Monique. On ignore la destinée de cette œuvre, dont on a perdu la trace depuis 1796, époque à laquelle elle était sauvegardée au musée des Monuments-Français.

Le fait de l'existence d'une Sainte Monique par Houdon, n'aurait-il pas en partie inspiré la légende de la statue de la Chartreuse de Montrieux (la Madeleine de la Sainte Baume) dont j'ai parlé en détail à propos du buste du comte de Valbelle ? (Voir les détails donnés à l'article *Valbelle*, tome II, page 343).

SABA (la Reine de). — C'est avec ce sujet : *La Reine de Saba offrant des présents à Salomon*, traité en bas-relief, que l'artiste remportait le grand prix de l'Académie royale (prix de Rome) l'année 1761.

En 1828, un exemplaire, en terre-cuite, de cet ouvrage, figura à la vente après décès de Houdon.

* * *

Ici se termine le catalogue des œuvres connues de Houdon, ou tout au moins de celles qu'il a certainement exécutées, et que patiemment j'ai pu arriver à collationner de façon aussi complète que possible. Pour rendre plus aisé le travail, des recherches documentaires, au lecteur, je me suis astreint à observer, aussi strictement, que me le permettait le nombre des productions du maître, l'ordre alphabétique ; nous avons ainsi parcouru ensemble un véritable cycle, car appelé à nommer au début de la biographie de l'artiste son premier ouvrage portant un titre, il se trouve que nous terminons la revue de son œuvre immense avec la même production : la Reine de Saba apportant ses présents au Roi Salomon.

FIN DU TOME III
ET DERNIER

Décembre 1918.

RECTIFICATIONS. — OMISSIONS. — PRÉCISIONS

T. II. P. 25, ligne 8, au lieu de Dupaty, lire *Duquesnoy*.
— P. 26, lignes 5-6, au lieu de Voltaire: bronze, lire *marbre*; ligne 8 (Washington), lire au lieu de marbre : *bronze*.
— P. 30, au lieu de Ville de Paris, lire à la ligne 9 : *Institut de France*, de même à la ligne 7 de la p. 100.

Le buste d'Alexandre-le-Grand (T. III, p. 2) et un de ceux des Soltikoff (T. II, p. 329) seraient à Saint-Pétersbourg, l'un à l'Académie des Beaux-Arts, l'autre dans une collection particulière.

T. III. (Monuments funéraires), les tombeaux de Galitzin sont à Moscou: Eglise de l'Epiphanie (Bogoiarlenski).

M. L. Réau, ancien directeur de l'Institut Français de Petrograd, par son long séjour en Russie, a été à même de relever nombre de particularités concernant les œuvres de Houdon en Russie, il a exposé ses observations dans une très remarquable étude parue en 1917, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, et ceux qui voudront avoir recours à une documentation aussi complète que sincère sur les œuvres du maître en Russie, ne pourront mieux faire que de lire l'intéressant travail de M. L. Réau.

P. Tarbé, dans son ouvrage : *La vie et les œuvres de J.-B. Pigalle.* Paris, Renouard 1859, signale à la page 220 : Une statue de Dom Calmet par Houdon; cette œuvre est, pour moi, nommée pour la toute première fois, et je ne la signale que par scrupule documentaire.

G. G.

APPENDICE

RAPPEL DES SALONS AUXQUELS L'ARTISTE A PRIS PART ET DÉSIGNATION DES ŒUVRES QU'IL A EXPOSÉES

PUBLICATION DE QUELQUES-UNS DE MES RAPPORTS CONCERNANT CERTAINS BUSTES FAITS PAR HOUDON ET PRÉSENTANT UN INTÉRÊT TOUT SPÉCIAL PAR LA MISE EN VALEUR DE PARTICULARITÉS TRÈS REMARQUABLES DE SA TECHNIQUE

LES SALONS
OU LES ŒUVRES DE HOUDON ONT FIGURÉ

Par M. Houdon, agréé (année 1771).

279. — Morphée. L'un des enfants et ministre du Dieu du sommeil. C'est le plus habile de tous les songes pour prendre, la démarche, l'air, le visage, et le son de la voix de ceux qu'il veut représenter. C'est lui qui fut envoyé par le Dieu à Alcione sous la figure de son époux.
Modèle de grandeur naturelle.

280. — Les portraits de M. Bignon, prévost des marchands et son épouse.

281. — Portrait de M. Diderot.

282. — Le portrait de Mme de Mailly épouse de M. de Mailly, peintre en émail.

283. — La tête d'Alexandre. Médaillon plus grand que le naturel pour faire pendant à une tête antique de Minerve de même grandeur et de même relief.

284. — Deux têtes de jeunes hommes, l'une couronnée de myrthes, l'autre ceinte d'un ruban. De ronde bosse et de grandeur naturelle.

Par M. Houdon, agréé (année 1773).

229. — Un monument érigé en l'honneur de M. le Prince Michel Michailowicht Galitzin, un génie militaire appuyé sur une urne cinéraire éteint un

flambeau, à ses pieds est un trophée du casque, de l'épée et du bouclier de ce prince; des palmes, des lauriers et différentes couronnes désignent les genres de victoires qu'il a remportées. Cette figure de grandeur naturelle est appuyée sur un fond formant pyramide, qui doit être accompagné de deux cyprès. Ce morceau dont la pyramide de 10 pieds de haut sur 4 de large, s'exécute en marbre, au Roule dans les ateliers de la Ville.

230. — Autre monument à l'honneur du Prince Alexis de Netriceurisch Galitzin. La justice est appuyée sur une table destinée à recevoir l'inscription, sur le socle, qui porte cette figure, est une urne cinéraire, groupée avec une branche de cyprès; au-dessous sont deux faisceaux qui désignent la qualité de sénateur dont ce prince était revêtu.

Ce morceau de même grandeur que le précédent s'exécute dans le même atelier.

231. — L'impératrice de Russie (buste en marbre).

232. — Le portrait de feu Frédéric III, duc de Saxe-Gotha, et Altembourg.

233. — Ernest-Louis, duc Régnant.

234. — Marie-Charlotte de Saxe-Meinengen, épouse du duc Régnant.

235. — Frédéric-Louise, sœur du duc Régnant.

236. — Une tête de vieillard aveugle représentant Bélisaire.

Par M. Houdon, agréé (année 1775).

252. — Une femme sortant du bain, modèle en plâtre, il doit être exécuté en marbre.

253. — Le buste de M. le marquis de Miromesnil, Garde des Sceaux.

254. — Le modèle du buste de M. Angot, contrôleur général.
255. — Le buste de Mme la Comtesse du Caila.
256. — Le buste de Mme de la Houze.
257. — Le buste en marbre de Mlle Arnould, dans le rôle d'Iphygénie.
258. — Le buste de M. le chevalier, Gluck.
259. — Le modèle d'une chapelle sépulcrale en mémoire de Louise-Dorothée duchesse de Saxe-Gotha. Au fond de cette chapelle est la porte du Temple de la mort, qui sous la figure d'un squelette élève pour en sortir les rideaux dont elle est en partie voilée et se saisit avec précipitation de la duchesse. La duchesse les cheveux épars est couverte d'un linceul, elle doit exprimer son attachement pour tous ceux qui lui étaient alliés et son affection pour le peuple.
260. — Un buste en marbre de Mme His.
261. — Plusieurs têtes ou portraits en marbre sous le même numéro.
262. — Une tête de Méduse, imitée de l'antique.
263. — Une tête de femme, plâtre bronzé.

Par M. Houdon, académicien (année 1777).

233. — Portrait de Monsieur.	Famille Royale. Ces quatre bustes sont en marbre.
234. — — de Madame.	
235. — — de Mme Adelaide.	
236. — — de Mme Victoire.	

237. — Deux têtes d'étude en terre-cuite.
238. — Portrait de M. le baron de Vietinghoff (buste plâtre).
239. — — de Mme la comtesse Cayla (marbre).
240. — — de sa mère Mme la comtesse, de Jaucourt (marbre).

241. — — de M. Turgot, ancien contrôleur général. Honoraire, associé libre de l'Académie (marbre).
242. — Portrait de Mme*** (marbre).
243. — — de Mme Servat (marbre).
244. — — de Mlle Servat (marbre).
245. — — de M. le chevalier Gluck (marbre), il doit être placé dans le foyer de l'Opéra.
246. — Deux autres portraits des enfants de M. Brognard.
247. — Portrait de Mlle Bocquet (terre-cuite).
248. — Buste en marbre d'une Diane, dont le modèle de grandeur naturelle a été fait à la Bibliothèque du Roi (cette Diane doit être exécutée en marbre et placée dans les jardins de S. A. le duc de Saxe Gotha).
249. — Buste de Charles IX, en plâtre, il doit être exécuté en marbre pour le Collège-Royal.
250. — Plusieurs portraits en médaillons de grandeur naturelle.
251. — Médaillon de Minerve en marbre. Une nayade de grandeur naturelle devant servir à décorer une fontaine. Cette figure doit être exécutée en marbre, le modèle se voit à la Bibliothèque du Roi sur le palier du grand escalier.
252. — Plusieurs animaux en marbre.
253. — Plusieurs portraits en cire.
254. — Deux esquisses de tombeaux pour deux princes Galitzin, ces monuments doivent être exécutés en marbre de grandeur naturelle.
255. — Une Vestale en bronze, l'idée en est prise d'après le marbre que l'on voit à Rome, appelé vulgairement Pandore, cette figure de 23 pouces doit servir de lampe de nuit.

256. — Morphée, cette figure en marbre est le morceau de réception de l'auteur.

Par M. Houdon, académicien (année 1779).

216. — M. de Nicolai, Premier Président de la Chambre des Comptes (buste en marbre).
217. — M. de Caumartin, Prévost des Marchands (buste terre-cuite).
218. — Molière, il est tiré du cabinet de M. de Miromesnil, Garde des Sceaux.
219. — Voltaire, ces deux bustes sont exécutés en marbre et placés dans le Foyer de la Comédie-Française.
220. — J.-J Rousseau appartient à M. le marquis de Girardin.
221. — Buste de M. Franklin.
222. — Statue de Voltaire, représenté assis, cette figure est exécutée en bronze doré.
223. — Autre buste de Voltaire, drapé à la manière des Romains. Il est exécuté en marbre, ces deux objets sont placés dans le cabinet de l'impératrice de Russie.

Par M. Houdon, académicien (année 1781)

251. — Le maréchal de Tourville (statue en marbre de 6 pieds de proportion) pour le Roi.

Le Maréchal est représenté à l'instant où il fait voir au Conseil de la guerre la lettre du Roi, qui lui commande de donner le signal d'ordre de bataille. Cette action se passait au mois de mai 1692, suivant les mémoires du duc de Berwichz, en voici l'extrait : le rendez-vous de la flotte était au mois de mai, à la hauteur d'Ouessant, mais les vents contraires empêchèrent

le comte d'Estrées, pendant six semaines, de sortir de la Méditerranée avec les vaisseaux de Toulon, de manière que le Roi, impatient d'exécuter son projet, envoya ordre au chevalier de Tourville, amiral de la flotte, d'entrer dans la Manche avec les vaisseaux de Brest, sans attendre l'escadre du comte d'Estrées et de combattre les ennemis forts ou faibles, s'il les trouvait. Cet amiral, le plus habile homme de mer qu'il y eût en France et peut-être même dans le monde entier, ne balança pas d'exécuter l'ordre qu'il avait reçu.

252. — Statue en marbre de M. Voltaire qui devait être placée à l'Académie Française, mais destinée depuis à décorer la nouvelle salle de la Comédie, rue de Condé.

BUSTES EN MARBRE

253. — M. le duc de Praslin.
254. — M. Tronchin, médecin.
255. — Mlle Odéoud, ce buste appartient à M. Girardot de Marigny.

BUSTES EN PLATRE COULEUR DE TERRE-CUITE

256. — Mme la princesse d'Achkoff.
257. — Mme de Serilly.
258. — M. le comte de Valbelle.
259. — M. Quesnay, médecin.
260. — M. Gerbier, avocat.
261. — Paul Jones.
262. — Palissot.
263. — Médaillon en plâtre représentant la tête du soleil.
264. — Le buste d'une négresse en plâtre imitant le bronze antique.

Par M. Houdon, académicien (année 1783)

BUSTES EN MARBRE

Général Soltikoff.
Comte Soltikoff, fils.
Mme de Serilly.
Mlle Robert, fille de Robert peintre du Roi.
Louis, chirurgien.
Alexandre, pour le roi de Pologne.
La Fontaine, le modèle avait été fait en 1781, pour M. le président Aubry.
Buffon, pour l'impératrice de Russie.
Princesse Achkow.
Leurs Altesses prince et princesse de Mecklembourg Schewerin.
De la Rive, rôle de Brutus pour la Comédie.
Jeune fille, marbre surnommé La Frileuse.
Diane en bronze, pour M. Girardot de Marigny.
Fontaine composée de deux figures grandeur naturelle, l'une marbre blanc, l'autre (plomb) imitant une négresse pour le Jardin de Monceau.

Par M. Houdon de l'Académie de Toulouse, académicien (année 1785)

BUSTES EN MARBRE

225. — M. Le Noir, conseiller d'Etat, bibliothécaire du roi.
226. — M. de Biré.
227. — M. de la Rive, dans le rôle de Brutus.

BUSTES EN PLATRE

228. — Sa Majesté le roi de Suède.
229. — Le Prince Henri.

230. — M. Le Pelletier de Morfontaine, Prévost des Marchands.
231. — Plusieurs portraits sous le même numéro.

Par M. Houdon, académicien, membre de l'Académie de Toulouse (année 1787)

252. — Le Roi.
253. — Le Prince Henri de Prusse, pour le Roi.
254. — M. le Bailli de Suffren, pour MM. les directeurs de la noble Compagnie des Indes hollandaises ou département de Zélande.
255. — M. le marquis de Bouillé.
256. — M. le marquis de La Fayette pour les Etats de Virginie.
257. — Une Vestale.
258. — Tête de Jeune fille.

BUSTES EN PLATRE

259. — Le Général Washington, fait par l'auteur dans la terre de ce général en Virginie.

L. Dussieux dit que Houdon exposa en 1787, les œuvres suivantes :

Frédéric III, feu duc de Saxe. Gotha Watembourg.
Ernest-Louis, duc régnant.
Marie-Charlotte de Saxe. Meinengen, femme du précédent.
Frédérique-Louise, sœur du duc Ernest Louis.
Le buste du père de Frédéric III.

Aucun de ces bustes, ne figurant au catalogue de l'exposition, l'on en doit conclure que Houdon exécuta ces bustes dans cette même année et qu'il dût les exposer dans son atelier ; probablement des redites.

Par M. Houdon, de l'Académie de Toulouse académicien (année 1789)

240. — Prince Henri de Prusse, buste bronze.
241. — Jefferson envoyé des Etats-Unis, buste plâtre.
242. — Chevalier de Boufflers, buste plâtre.
243. — M. le Président du Paty, buste plâtre.
244. — Mlle Olivier, pensionnaire du Roi, buste plâtre.
245. — Pilâtre de Rosier, buste plâtre.
246. — Tête d'enfant à l'âge de dix mois, marbre petite proportion.
247. — J.-J. Rousseau, marbre petite proportion.
248. — Buffon, marbre petite proportion.
249. — Diderot, marbre petite proportion.

Salon de 1791

Sous le n° 484, Houdon exposait onze morceaux de sculpture, bustes tant en marbre qu'en terre-cuite bronze ou plâtre.

La Fayette.
Deux têtes groupées.
Deux têtes d'enfants.
Franklin.
Tête de jeune fille.
Bailly.
Tête d'enfant.
Necker.
Mirabeau.

Sous le n° 492. Bustes de femmes, plâtre.

Sous le n° 788. La Frileuse, bronze, achetée par le roi de Prusse.

Par Houdon, sculpteur, cour du Louvre (An II 1793)

120. — Un buste de femme grand comme nature et en bronze.
121. — Une vestale, statue de 20 pouces de hauteur.
122. — Le général Washington, statue esquisse en plâtre, d'environ 1 pied.
123. — Un buste d'enfant en plâtre.
124. — Une petite Frileuse.

Salon de 1795 (Ans III-IV)
Par Houdon

1040. — Barthelemy, buste grandeur nature.

Salon de 1796 (Ans IV-V)
Par Houdon.

La Frileuse, statuette marbre 20 pouces (environ 60 centimètres).

Pastoret, buste terre-cuite fait l'An I de la République.

Année 1797 (Ans V-VI)
Néant.

Année 1798 (Ans VI-VII).
Néant

An VII à VIII de la République (1799).
Houdon, membre de l'Institut national.

438. — Plusieurs bustes en marbre ou en plâtre sous le même numéro.

An VIII à IX de la République (1800).
par M. Houdon demeurant au Palais des Beaux-Arts.

Plusieurs bustes sous le même numéro.

Salon de 1801. An IX à X de la République.
Par Houdon, demeurant aux Quatre Nations.

D'Alembert, buste marbre.
SS. Barthélemy, buste marbre.
Etude de femme, buste marbre.
Ces deux bustes et celui d'Alembert appartenaient à l'artiste.
Mme Rodde, buste plâtre.
Mme la marquise d'Anspach, buste plâtre.
Mentelle, membre de l'Institut, buste plâtre.

Années 1802 et 1803.
Néant.

An XIII de la République (1804).
Houdon aux Quatre Nations

Mme la margrave d'Anspach.
Le Maréchal Ney.
M. Barlow.
Fulton.
M.···.
Cicéron, statue plâtre.

Salon de 1806.

Sa Majesté l'Empereur et Roi.
Sa Majesté l'Impératrice.

Ces deux bustes en terre cuite ont été exécutés d'après nature.
Mme F...
Mlle H...
Colin d'Harleville.
Mme la margrave d'Anspach, buste marbre.
Mme Rodde, buste marbre.

Salon de 1808.

S. M. l'Empereur, } bustes marbre.
S. M. l'Impératrice, }
(Tous deux sont aujourd'hui au musée de Versailles).

Salon de 1810.

Néant.

Salon de 1812.

Houdon aux Quatre Nations.

1089. — Général Joubert, statue en marbre.
1090. — Voltaire, statue en marbre.
1091. — M. le comte de Boissy-d'Anglas, sénateur, buste plâtre.

Salon de 1814.

Buste de l'Empereur Alexandre.

Telles sont les œuvres que nous avons pu retrouver aux cours de nos recherches dans les catalogues du temps. Le maître n'exposa-t-il plus après la date de 1814? cela est possible, car il était déjà à cette époque arrivé à un âge avancé.

* * *

Plusieurs fervents amateurs, ou collectionneurs des productions de Houdon, ayant eu communication de quelques uns des rapports que j'ai établis sur diverses œuvres du maître, m'ont engagé, dans un intérêt de documentation, qu'ils affirment général, à publier tout au moins partie de ces travaux, d'ordre tout spécial par l'exposé de recherches méticuleuses portant plus particulièrement sur la technique du sculpteur. Convaincu par les dires de ces *houdonistes* passionnés, j'ai obtenu des propriétaires de certaines de ces œuvres d'apporter ici les travaux d'expertise que j'avais faits pour eux-mêmes ou ceux qui possédaient ces œuvres antérieurement ; je les remercie de la facilité qu'ils m'ont accordée d'essayer de faire une fois de plus œuvre utile, en fournissant ici certaines indications, qui, en bien des cas, par similitude de points de contact, pourront aider les amateurs à fixer dans leurs recherches leur sentiment hésitant, c'est le seul but que je vise par l'apport de ces travaux, et je serai largement récompensé, s'il est parfois atteint.

RAPPORTS

Rapport sur un exemplaire en bronze du buste de Franklin par Houdon : appartenant à M. C.

Houdon, dans sa carrière, semble s'être attaché à ne laisser passer aucune célébrité sans avoir eu à cœur d'en reproduire les traits. Des vedettes de la curiosité du moment, comme le charlatan Cagliostro, des héros ou héroïnes de simple *fait-divers*, comme la *petite Lise*, en plus de tant d'illustrations du temps, qui ont eu la gloire d'être reproduites en la matière plastique par le maître, confirment le souci que l'artiste a eu de devenir, en quelque sorte, par son ébauchoir, son burin ou son ciseau, l'historien de la *célébrité* en son temps, en fixant les traits de tous ceux qui, par leurs aventures, ou leurs mérites s'attiraient et se créaient une réputation sensationnelle. Franklin fut de ce nombre. Envoyé des Etats d'Amérique, et chargé de rallier à la cause américaine les sympathies françaises, et d'amener la Cour de France à fournir un appui, autant que possible, effectif à la lutte entreprise par les *Insurgens* en vue de l'Indépendance des Etats-Unis, ou pour mieux dire à *unir*. Débarqué à Paris, en 1777, il rencontrait un accueil enthousiaste, que les écrits du temps nous ont retracé avec un zèle journalier ; célèbre donc, quelques semaines à peine après son arrivée à Paris, sa physionomie déjà populaire, relevait tout naturellement de l'œil observateur et de la main experte de Houdon, et il en établit, dès 1778, le buste que, sous le numéro 221, il exposait

au Salon de l'année 1779. En 1783, à nouveau il redonnait un buste de Franklin qui figurait à l'exposition de la *Correspondance*. Enfin, il exposait encore, l'année qui suivait la mort du célèbre Américain, soit au Salon de 1791, son buste sous le numéro 484.

Il fit de son Franklin de nombreuses épreuves, nous en possédons trois :

Au Musée du Louvre, une terre-cuite :

Une de même matière à Montpellier, aux archives de l'Hérault ;

Une en plâtre au Musée David d'Angers, à Angers.

L'Amérique conserve un marbre au Métropolitan Muséum de New-York ; un autre dans la même ville se trouve dans les collections de Mlle El. Hewit ; ce sont là des exemplaires de valeur incomparable puisque en marbre ; mais d'autres exemplaires très remarquables sont encore connus et estimés de l'autre côté de l'Océan, notamment : un plâtre à l'Athénaeum de Boston ; un plâtre encore à la bibliothèque de l'Historical sociéty de New-York ; *enfin, et chose particulièrement notable en la présente occurrence, un bronze dans la collection de M. Jos. Jeanes à Philadelphie.*

Le Franklin a donc, bel et bien, *été traduit en bronze*, par le maître ; d'ailleurs en prenant au pied de la lettre une phrase de son mémoire sur les travaux, qu'il avait exécutés, mémoire adressé à son ami Bachelier, en date du 20 Vendémiaire de l'an III, on ne saurait douter du fait : « Beaucoup de bustes presque tous d'hommes célèbres ; Molière, Lafontaine, Diderot, D'Alembert, Palisseau, Buffon, Voltaire, Rousseau, *Franklin*, Washington, Barthélemy etc., etc., *en bronze*, en marbre, plusieurs à moy. »

Le fait établi de la *certitude de la fonte du Franklin*, tant par la présence d'un exemplaire en bronze dans la collection de Jos. Jeanes de Philadelphie, que des

déductions qu'autorise le mémoire du sculpteur, ma tâche se trouve singulièrement facilitée et presque puérile pour conclure à une œuvre certaine de Houdon, en analysant ce bronze, si concordant en tant qu'ensemble, avec la terre-cuite du Musée du Louvre.

L'examen minutieux que j'en ai fait, me permet d'en dire l'authentique ancienneté ; et, celle-ci reconnue, de juger que la main de Houdon ne fut peut-être pas étrangère dans le travail de l'exemplaire ; mais, en tous cas, que la ciselure en fut exécutée sous sa surveillance directe.

Je base mon *affirmation d'ancienneté*, sur deux qualités primordiales de l'exemplaire :

La finesse de la fonte, sa patine indubitablement ancienne et très conforme, comme fond de teinte, à celle d'autres œuvres en bronze, œuvres indubitablement du maître et *ayant été patinées selon les théories qui lui étaient familières pour la coloration des bronzes* ; à citer comme exemplaires à patines similaires : le J.-J. Rousseau et la *tête* du Voltaire au Louvre ; Sabine *à l'âge de six ans*, anciennement collection du sculpteur H. L. ; tête de Voltaire, collection Anatole France ; réduction de la Statue de Diane, collection R. C.

Pour établir la valeur d'exemplaires sortant des ateliers de Houdon, j'ai recours à l'examen technique de la facture de ce bronze ; j'y retrouve les mêmes accents en ciselure, les mêmes recherches dans le modelé pour le rendu des chairs, au moyen de stries infinitésimales, archi-ténues, se contrariant en tous sens et menées au rifloir ; l'absence presque totale de l'usage du brunissoir ; le même travail, aussi constant que tenace du ciselet sur les cheveux pour donner — par l'innombrable percussion du métal, recevant de ce fait un quadrillage minuscule — la matité aux cheveux, départis au burin dans le travail préparatoire ; tous accents particu-

liers que j'avais déjà notés sur des exemplaires fameux comme celui de : la Petite Lise, que j'invoquais plus haut, comme le J.-J. Rousseau du Louvre, comme la Petite Diane de la Collection R. C., qui sont des bronzes de premier ordre et pouvant chacun servir de prototype pour affirmer la technique de la ciselure du maître. Tous ces accents permettraient presque de voir, en ce bronze de Franklin, le concours de sa main experte ; mais, sans accorder à ce bon exemplaire une si haute référence de valeur d'art, on peut cependant le juger comme sortant des ateliers de Houdon, et ouvré en tant que ciselure par un de ses très habiles collaborateurs pourrait-on dire, car, il ne faut pas oublier que l'illustre bronzier que fut Thomire, après avoir été formé par le maître, continua à travailler pour lui, comme en fait foi le fameux bronze du buste du Prince Henri de Prusse « conservé à Berlin au Palais de l'Impératrice Frédérick et que nous vîmes à l'*Exposition Universelle de Paris* en 1900 au Pavillon de l'Allemagne » *qui porte à même la matière* — en pleine pâte pourrait-on dire — *cette suggestive inscription* : « Fondu et ciselé par Thomire d'après le *modèle de M. Houdon 1789* ».

L'éloge que fit Houdon, à différentes reprises, de l'élève qu'il avait formé, dit assez le mérite que peut renfermer un buste qui aurait passé par les mains d'un ciseleur aussi habile que celui visé par ses écrits, ou d'autres de ses compagnons travaillant dans les ateliers de Houdon, sous les conseils, sous les ordres de l'éminent bronzier que fut l'auteur de la Diane.

Dans le bronze, soumis à mon appréciation, la signature apparaît quelque peu tronquée, quelque peu bouleversée ; il faut y voir sur ce point une malvenue dans la fonte — j'en dirai la raison qu'en fournit l'examen — mais avant toute chose, je tiens à faire remarquer *que la qualité prédominante, la qualité mère de la signature*

s'y trouve respectée de façon impérieusement significative : l'isolée disjonction entre chaque lettre concourant à l'ensemble du mot Houdon. Ce point d'ordre capital établi, pour ce qui est de la *malvenue* de la fonte pour les caractères du nom et les chiffres de la date, je remarque, et *c'est d'évidente vérité que, seule la fin du mot est venue en franche empreinte* (sic) — don — la meilleure preuve en est qu'en analysant les lettres, une à une, je trouve dans le sillon des deux dernières des grains minuscules de fonte formant saillie. Si la signature eut été entièrement tracée au burin, il est indubitablement certain, que ces grains ne s'y trouveraient pas ; car l'action tranchante de l'outil n'aurait pu faire autrement que de les supprimer, à plus forte raison n'aurait-elle pu créer la saillie formée en grains par le jet de la fonte. Les premières lettres très mal venues, ont bien subi le contact de l'outil pour les renforcer, de même que les chiffres de la date ; mais cela de façon fort rudimentaire. On dut juger probablement comme inutile, comme puéril tout travail tendant à assurer à l'exemplaire — de façon plus complète — la paternité de Houdon, l'œuvre étant universellement connue comme faite par le grand et génial artiste.

La mesure de 20 centimètres que je relève pour le masque sur ce bronze, le ramène comparativement aux deux tiers par rapport à la terre-cuite du Louvre, dont la hauteur sur ce point est de 30 centimètres en hauteur. En tenant compte du rétrécissement de la terre, tant par assèchement que cuisson, le bronze serait donc réduit dans une proportion voisine de trois quarts de proportion par rapport au marbre. Houdon avait donc, comme pour tant d'autres portraits d'hommes célèbres (Diderot, Voltaire, Buffon, Rousseau, etc.) fait une réduction pour le Franklin. La grande fermeté de dessin dans les divers plans, les rares qualités dans le modelé

des muscles et leur précision anatomique, désignent hautement cette réduction, comme ayant pu être établie seulement par l'artiste de scrupuleuse sincérité que fut Houdon.

Par tout ce que je viens de dire une seule conclusion s'impose : *la bonne qualité de l'objet pour les raisons suivantes résumant sa réelle valeur d'objet d'art.*

1° *Authenticité d'ancienneté de l'exemplaire,* résultant de la finesse de la fonte et sa bonne patine conformes à la généralité des bronzes de Houdon (exécutés de son temps).

2° Par les bonnes qualités techniques de la ciselure et du modelé en résultant ; *rencontre heureuse d'un exemplaire sorti des ateliers du maître.*

3° Par l'ensemble de ces constatations : *impossibilité absolue de voir dans ce bronze le résultat d'un truquage.* Les truquages ayant toujours, heureusement, le *défaut de laisser un point quelconque sur lequel l'imitation de la technique d'un maître se trouve tout à coup en défaillance.* Et mon examen aussi minutieux qu'attentif *ne m'a pas fait rencontrer ce point révélateur et accusateur.*

* * *

Paris, le 20 octobre 1916.

Rapport sur un buste en platre portrait de Lavoisier, par J.-A. Houdon, actuellement collection Dubosc (au Havre).

Deux destinées, profondément dissemblables, semblent éternellement réservées à toutes les œuvres d'art : l'indifférence, l'admiration. Les unes quoique agréables, souvent même présentant des qualités, attirent à peine l'attention, et pas plus tôt vues, sont de suite oubliées ; les autres, bien au contraire, retiennent le regard inlassablement, et plus elles sont étudiées, plus elles dévoilent à l'examen des beautés cachées et vont forçant à tel point l'intérêt, l'admiration, qu'elles se gravent, en quelque sorte, dans la mémoire pour ne plus s'effacer, demeurant pour toujours comme fixées en notre regard: c'est à ce genre privilégié qu'appartient le plâtre dont je vais parler.

Il porte en ses flancs le non indubitablement véridique de l'illustre Houdon, et la date 1779, qui l'accompagne fait revivre à notre pensée, une des plus brillantes époques de la carrière du grand sculpteur, une des plus fécondes en productions talentueuses.

A cette date un couple d'ans seulement séparait Houdon de son admission à l'Académie Royale de sculpture, et du Salon de 1777, où pour marquer de façon magistrale sa présence à l'exposition académique, comme académicien et non plus en tant qu'agréé, il s'était surpassé par un envoi fait pour surprendre, et par la valeur d'art des productions, et par leur nombre ; en effet en additionnant les œuvres, — tant celles cataloguées séparément que celles groupées sous un seul numéro —

l'artiste, on le sait, n'avait pas envoyé moins de trente-cinq morceaux. De ceux-ci, plusieurs, qui nous sont heureusement encore connus, attestent la prodigieuse facilité à produire du grand artiste et le degré de perfection auquel il avait déjà atteint.

Son *Morphée* (morceau de réception à l'Académie figurant au Salon de 1777 et aujourd'hui au Louvre) ; sa figure de la *Diane chasseresse* (qu'on pouvait voir en son atelier à la Bibliothèque du Roy) ; son fameux « *Voltaire assis* », de nos jours à la Comédie-Française et auquel il travaillait en ce temps même, chantaient déjà hautement sa gloire comme statuaire ; et son Salon de 1777, ainsi que le suivant, ouvert, selon l'usage, deux ans après, le jour de la Saint-Louis, avaient définitivement établi sa réputation de merveilleux portraitiste, de bustier hors-pair, que déjà il s'affirmait être, réputation qui ne devait que croître et embellir, et que le temps lui a maintenue, non seulement au nombre des artistes du temps passé, mais aussi des temps présents et à venir, oserai-je presque écrire.

Au Salon de 1777 les bustes : de la famille royale, Monsieur, Madame, Madame Victoire, Madame Adelaïde ; ceux de Mme la Comtesse du Cayla ou Caïla, Turgot, Gluck, des enfants de Brongniart, celui en marbre d'une Diane ; puis à l'exposition de 1779, les portraits ou bustes de M. de Nicolaï, de Caumartin, de Franklin, de J.-J. Rousseau, de Voltaire, de Molière, pour ne nommer que des œuvres qui, parvenues jusqu'à nous, nous permettent de juger en toute connaissance de leur valeur d'art immense, telles sont les références déjà considérables qui laissent libre champ pour préjuger *a priori* de la dose énorme d'intérêt que peut présenter un portrait, né sous les doigts, à l'habileté prestigieuse, du grand bustier à cette date même de sa carrière. Car le buste que nous allons examiner est bien ancien, est bien

de ce temps et je vais en faire très facilement la preuve, en mettant tout d'abord en cause, et à profit, la qualité même de la matière.

Examen matériel. — Le plâtre se présente arrivé à son degré d'assèchement ultra-définitif : c'est dire que, toutes les parties d'eau, intervenues dans l'acte du moulage, par suite d'un séjour déjà centenaire en contact aussi direct, que perpétué, avec l'air ambiant, ont effectué de ce fait leur complète évaporation, et cette évaporation se trouvait être si parfaite, qu'un tout récent décapage n'a pas été capable de ramener dans ce plâtre une humidité facilement constatable, tant au toucher qu'à la percussion. Au toucher le plâtre humide donne en effet à la main, une impression de froideur, en quelque sorte, gluante, et très caractéristique ; notre buste au contraire, est à l'attouchement parfaitement sec. A la percussion le plâtre humide, du fait soit de moulage récent, soit encore de l'eau absorbée nouvellement par un mouillage abondant — si l'exemplaire n'était déjà arrivé à bel et parfait état d'asscéhement par son âge avancé — à la percussion, dis-je, le plâtre humide rend un son mat, auquel l'homme de métier ne saurait se tromper ; bien au contraire notre plâtre sonne clair ; donc preuve évidente de parfait asséchement, que le décapage n'a pu altérer en ramenant dans l'exemplaire une quantité d'eau suffisante pour aliéner cette propriété de sécheresse due à l'âge, de ce fait tout droit nous est donc acquis à déclarer, sur cette première constatation, la qualité d'ancienneté. Mais comme si cette preuve ne nous suffisait pas, nous rencontrons de suite un heureux concours de circonstances, qui apporte une preuve de plus et d'ordre irréfutable

Au temps de Houdon,et lui,peut-être plus que ses collègues, les sculpteurs, lorsqu'ils avaient des œuvres en plâtre, qu'ils entendaient conserver, eurent pour habi-

tude de les patiner, assez souvent couleur terre-cuite, mais le plus fréquemment leurs recherches de patine avaient pour objet de donner à leurs exemplaires l'aspect du bronze antique, d'un vert foncé, ou même celui du bronze de la Renaissance d'un noir presqu'intense. En ce qui concerne Houdon, cette habitude, cette sorte de manie nous est affirmée par bien des catalogues des Salons où il exposa des œuvres en plâtre; car nous y lisons fréquemment, à côté de la désignation des œuvres en plâtre, soit groupées sous un même numéro, soit isolées, la mention suggestive : *plâtre couleur terre-cuite*, ou encore : *plâtre bronzé*. L'exemplaire que j'ai sous les yeux, avait donc reçu semblable recherche de teinte et avait été, au temps de son séjour chez son auteur, patiné de façon à donner le change, en le présentant sous l'aspect noirâtre rappelant l'aspect des bronzes de la Renaissance. Le décapage (fait d'ailleurs habilement et sans atteindre la fleur du plâtre) a supprimé cette teinte bronzée, mais pas assez cependant, pour qu'en certains replis, qu'en certains creux, notamment dans les masses, des cheveux, la patine ancienne, ne se fasse tout à coup révélatrice et ne vienne ainsi déclarer hautement, que le buste, selon le goût de l'époque, selon la mode du temps, chers à tous les artistes en général et à Houdon en particulier, avait, comme tant d'autres, reçu lui aussi ce maquillage, ce trompe-l'œil caractéristique appelé à lui faire jouer rôle d'œuvre en bronze en son temps et, par suite des circonstances actuelles où il se présente — c'est-à-dire décapé et ayant toutefois conservé de simples vestiges de sa patine primitive, — appelé au nôtre à nous affermir, plus que jamais, dans notre conviction aussi absolue qu'inébranlable de la validité d'ancienneté de l'exemplaire.

Telles sont les indiscutables preuves d'ordre matériel que nous fournit le plâtre. En continuant notre examen,

passant, pour ce faire, à d'autres constations de rang plus élevé, puisque d'ordre moral, basées qu'elles vont être sur la valeur d'art de l'œuvre, nous allons voir s'augmenter, si possible, cette certitude irréfutable d'ancienneté, et encore naître et croître, comme à vue d'œil, au fur et à mesure que va se poursuivre l'étude détaillée de cette image, toutes les belles qualités d'art qu'elle renferme et s'affirmer victorieusement tout l'intérêt qu'elle porte en soi-même, non seulement en tant que portrait du grand chimiste, mais aussi en tant qu'œuvre du grand bustier.

Du rôle à assigner à l'exemplaire dans l'iconographie de Lavoisier, par Houdon. — Trois exemplaires du portrait de Lavoisier, traité en buste par Houdon, existeraient à l'heure actuelle, si en dehors de la terre-cuite du Louvre, et du plâtre que j'analyse, on tenait compte d'un marbre se trouvant en Amérique, que l'on veut semblable à la terre-cuite du Louvre et auquel on a donné le nom de Condorcet, s'appuyant sur une lettre, conservée en des archives américaines, et à laquelle, selon moi il ne faudrait accorder qu'une créance très mitigée sur sa valeur documentaire, pour en arriver à débaptiser la terre du Louvre et lui substituer le nom de Condorcet en remplacement de celui de Lavoisier. Dans un nouveau et très important ouvrage (1) (en voie de publication) que je consacre à Houdon, je dis toute l'invraisemblance de semblable attribution de personne ; je passe donc ici sous silence ces détails ne pouvant apporter aucune précision utile à la présente étude, en me mettant d'ailleurs à la disposition entière des personnes qui se trouveraient directement intéressées à la propriété du plâtre, et qui voudraient arriver au sum-

1. Allusion faite au présent ouvrage et dont une note signalait la publication prochaine et son titre.

mum de la documentation en se reportant à des détails, tout au plus susceptibles d'engendrer une polémique d'ordre iconographique.

La terre du Louvre et le plâtre actuellement en cause valent donc, à mon sens, seuls la peine d'être retenus dans le débat.

Le Lavoisier qui est au Louvre se présente avec des garanties de provenance officielle, qui ne permettent guère d'entacher l'authenticité de *personne*, lui ayant été conférée ; tous les documents officiels la désignant, en effet, comme portrait de Lavoisier, il n'y a donc aucun motif sérieux de vouloir chercher plus loin, et pour résumer tous ces documents, je me contente de citer ce que dit Stanislas Lami dans son *Dictionnaire des Sculpteurs français du XVIIIe siècle* (tome I, p. 432), ouvrage faisant autorité en la matière documentaire. « Lavoi-« sier (1745-1794). Buste en terre-cuite, portant le cachet « de Houdon. Musée du Louvre, n° 1031. Provient du « Conservatoire des Arts et Métiers. Don du Ministre « du Commerce en 1896 ».

Le portrait du Louvre est un buste très remarquable, tant par le travail, que par l'arrangement. Celui-ci est en effet très important, présentant le personnage, soigneusement vêtu, le torse presqu'entier, taillé qu'est le buste à hauteur de l'estomac ; les épaules entièrement faites et les bras coupés à hauteur des biceps. Pour ce qui est du travail il concentre en lui la facture de Houdon, à un tel point, que m'occupant de faire ressortir le mode coutumier du maître, j'ai cru ne pouvoir mieux faire que de le prendre pour prototype du modelage de Houdon en disant : « Les exemples abonde-« raient s'il me prenait fantaisie d'en vouloir citer ; ce « seraient en effet, tous les bustes de l'artiste ; m'absté-« nant d'un travail aussi superflu, je choisis dans le « nombre, comme prototypes du genre, ceux de Diderot,

« des enfants de Brongniart, de Lavoisier. Celui de « l'illustre chimiste offre, peut-être, plus que tous les « autres, le mode tout spécial de Houdon quant aux « retouches définitives. Il apparaît ici soucieux de la « vérité jusqu'à l'excès ; les joues ont été modelées « presque à sec, et, d'une ripe ou peut-être d'un rifloir « usé, il a laissé sur la terre déjà sèche tout un réseau « très fin de petites lignes s'entrecroisant dans tous les « sens et donnant l'impression du grain de l'épiderme ; « le pouce venant à modeler après ce travail, la terre « déjà sèche, n'a pu et cela volontairement, la rendre « ni unie, ni polie, etc. (1).

Ce que j'avais dit en son temps se rapporte certes merveilleusement à la terre-cuite du Louvre, car elle est de travail archi-fini, l'artiste ayant même *le marcottant,* retouché son exemplaire après cuisson, et si elle présente à ce point de vue, un intérêt qu'on ne peut nier, il me faut cependant reconnaître que mis, que je suis, aujourd'hui en présence de ce nouveau portrait de Lavoisier, cette part immense d'intérêt de la terre se trouve à mes yeux, en quelque sorte pâlir et diminuer, par l'étude que je fais du plâtre ici en cause. Mon œil y suit, y lit une facture d'allure si libre dans l'écrasement à peine modelé de la matière en certains points, si primesautière, dégagée que je la sens, de toute recherche des effets, il s'y trouve des accents si brusquement notés, si impérieusement voulus, que je ne puis m'empêcher de voir en ce merveilleux portrait un double de si précise intransigeance de la nature, que pour moi, il ne saurait y avoir de doute et que c'est bien le tout premier exemplaire — ayant par son passage dans le plâtre assuré la survie, à la toute première

1. *Un Levrier : terre-cuite de J.-A. Houdon,* par Georges Giacometti (Paris, Ducrocq, 1904), p. 61.

étude en terre, née sur la selle à modeler sous la main habile du prestigieux portraitiste, au cours d'une séance de quelques heures passée, en douce causerie avec son modèle du moment, l'illustre, chimiste Lavoisier, dans l'intimité de pose en l'atelier Houdon, comme nous l'a si aimablement contée, du bout de son pinceau observateur, *l'ami* Boilly, nous montrant le grand bustier travaillant au buste de *l'ami* Laplace (1).

Preuves matérielles appuyant l'idée du premier portrait. — Pour moi il ne saurait donc y avoir de doute, nous sommes bien en présence de la toute première image, du tout premier portrait de Lavoisier fait par Houdon ; mais à côté de cette opinion, quelque peu symptomatique, pourra-t-on dire, puisque ne s'appuyant que sur des déductions tirées de la hardiesse, du côté impromptu, pour ainsi dire, que présente le modelé, des preuves existent: elles se basent sur des points de valeur indiscutable, puisque touchant à la matérialité de la constatation. Ce sont tout d'abord les différences de forme et d'aspect, de dimension totale des deux images comparées entre elles. Notre plâtre s'arrête en effet à la naissance des épaules et va s'arrondissant de suite, pour s'offrir en forme d'écusson arrendi, la coupe en a été pratiquée à peine à hauteur des pectoraux, le buste apparaît donc par cela même beaucoup moins important dans son arrangement que celui du Louvre, et l'absence totale des épaules, et conséquemment de la naissance des bras, accentue encore davantage cette dissemblance entre les deux exemplaires.

La coupe du buste laisse voir le travail fiévreux du doigt (index) qui, recourbé comme un crochet aussi

1. Tableau de l'ancienne collection Emile Peyre ; léguée tout entière par cet amateur au Musée des Arts décoratifs.

habile qu'hardi, a enlevé la terre par violent arrachement, façonnant ainsi, de manière toute rudimentaire, le bord coupant, l'arête, pourrait-on dire, du buste dans tout son parcours. Et comme si cette première constatation ne suffisait, déjà grandement, à marquer tout l'intérêt du buste, l'investigation menant l'étude à parfait achèvement, va nous révéler enfin la précieuse vérité en son entier : non seulement nous sommes, selon moi, en présence de la toute première image du Lavoisier, mais, bien mieux, pour en augmenter toute la saveur toute la valeur d'art, la façon dont l'œuvre fut moulée, nous affirme hautement que nous avons le rare bonheur de posséder par cet exemplaire le *plâtre original* ; car tout homme de métier,tout amateur tant soit peu averti, n'hésiteront à reconnaître le mode de moulage employé en la circonstance.

Le sillon, largement marqué dans la presque totalité de la partie médiane et latérale du buste, s'inscrivant tantôt en relief, tantôt creusant au contraire, n'affirme-t-il pas en effet, de la manière la plus indubitablement certaine,que le buste fut moulé à *creux-perdu ?* puisque ne montrant la trace, sur toute l'étendue de sa surface, que d'un seul et unique sillon : d'où nécessité ayant existée inéluctablement de briser le moule pour en sortir l'exemplaire coulé dans ses flancs, partant obligation pour nous de reconnaître en toute bonne foi, la vérité, rien que la vérité, se traduisant par ces deux et simples mots, (mais disant toute la qualité de ce buste en tant qu'art, et la place d'ordre qu'il doit prendre dans l'œuvre entier de Houdon) : *plâtre original !*

En dehors de ces deux qualités d'œuvre première, arrivée jusqu'à nous par voie de moulage, nous offrant en plus le charme avantageux, en tant que métier, de l'exemplaire pouvant se donner la coquetterie de s'annoncer avec le titre de *plâtre original*, il est une autre

particularité qu'il me plaît de ne pas laisser dans l'ombre. Je vois encore en lui un intérêt très significatif, très suggestif par un côté, mon Dieu, d'ordre très secondaire, mais révélant un charme de plus : c'est, à mon sens, un exemplaire intime, un exemplaire d'artiste, l'œuvre faite en quelque sorte pour soi-même, j'en veux voir la raison dans la base rudimentaire qui supporte l'image. Contrairement en effet à tous les bustes de Houdon, celui-ci s'offre à notre regard, portant sur une masse de plâtre, sur une masse de terre, allais-je écrire que la mirette de forte dimension, a taillée, comme équarri, pour ainsi dire à l'emporte-pièce, quadrilatérant de sa morsure hardie, à l'enroulement métallique qui stria la surface, cette sorte de piédestal sommaire, sans souci de la réprésentation, de la mise en scène comme le font le socle ou le piédouche gracieusement et artistiquement façonnés pour mettre en valeur l'œuvre appelée à susciter l'admiration des profanes.

Certaines différences de mesures, très minimes je le veux bien, mais cependant très appréciables, entre la terre-cuite et notre plâtre ; certains détails très dissemblables dans le modelé des deux images comparées; les accents violemment voulus chez notre buste ; son prognatisme plus accentué, caractérisant davantage la base du masque ; de très notables changements dans la disposition et la direction des plis de la cravate ; tout cet ensemble concourt à proclamer le rang de *tout premier* que doit prendre notre exemplaire, dans le portrait de Lavoisier établi par Houdon, et conséquemment son indubitable et parfaite ancienneté.

La suprême garantie est enfin apportée par le nom Houdon inscrit en pleine pâte, venu en franche empreinte, les caractères en sont conformes à ceux de toutes les signatures inscrites, par la main du maître, sur les œuvres indubitables et classées comme telles.

Dans les chiffres peu creusés la patine ancienne a encore tenu, répondant du parfait état de conservation de l'exemplaire malgré le décapage, puisque la fleur du plâtre n'a pas été atteinte. Enfin la couture du moule séparant de son relief, non abattu ni supprimé, les lettres D et O du nom, indique plus que jamais que c'était là le plâtre original, le tout premier, destiné à ne point quitter l'artiste, Houdon, ou tout au moins son modèle Lavoisier, le chimiste.

Le buste, comme pour conserver cette sorte d'apanage d'ambiance de science, fut il y a de très, très nombreuses années la propriété d'un savant, d'un chimiste et jusqu'à ce jour il demeura dans sa famille par voie d'héritages.

Conclusions. — Par toutes les constatations que j'ai faites, portant : sur l'examen de la matière, sur le mode de moulage, sur les qualités de la technique de Houdon, je suis heureux de consigner ici mon absolue conviction, qui est : *Exemplaire ancien ; plâtre original.*

GEORGES GIACOMETTI
2 janvier 1918

Je ne croirais pas avoir entièrement rempli la mission d'examen scrupuleux qui m'a été confiée, si je n'ajoutais que comparant ce Lavoisier, (non pas avec les très nombreux ouvrages du maître que j'ai pu étudier pour mon compte personnel, mais seulement avec ceux *qui*, (*en plâtre*, se présentant avec des qualités de premier ordre et des garanties d'authenticité maintenant avérées) furent, l'objet de ma part, au cours de ces dernières années, de rapports m'ayant valu des éloges très flatteurs des maîtres de la statuaire, des connaisseurs, amateurs et collectionneurs de Houdon : je n'ajoutai donc, que comparé dans mon esprit: avec les plâtres ci-dessous :

Buste de Diderot (plâtre bronzé, (rapport 1913).

Buste en réduction de Voltaire (plâtre original (rapport 1914).

Fulton buste en plâtre (rapport 1915).

Une fillette, buste : plâtre original (rapport 1917).

Washington buste plâtre original (rapport 1917) ;

Ce buste de Lavoisier, ne le cède en rien nî par les mérites de la technique ni par ses qualités de puissant réalisme à toutes ces productions, très remarquables et très remarquées dans l'œuvre de Houdon et auxquelles je fus assez heureux pour apporter, par mes travaux une valeur d'authenticité aujourd'hui indéniable.

* * *

RAPPORT SUR UN BUSTE EN PLATRE, PORTRAIT DE WASHINGTON, PAR HOUDON (buste de grandeur nature). *Plâtre original* (1) (modèle inédit), appartenant à M. André de Coppet. Capitaine aux armées américaines.

Dans toute recherche en vue de dégager utilement d'une œuvre ses qualités d'authenticité, tant d'origine que d'auteur indiscutable, il convient, avant tout, de tenir compte des *possibilités primordiales*. Ces *possibilités* sont de deux sortes, toutes deux intangibles en leur valeur : d'une part, d'ordre pour ainsi dire moral, elles devront être reportées aux conditions historiques, lorsque le personnage représenté aura — comme c'est le cas ici même — marqué sa place lumineuse dans l'Histoire ; d'autre part, *possibilités* d'ordre purement matériel, puisque confinant au métier, elles devront faire l'objet de recherches portant sur la technique du maître, technique souvent connue (et c'est encore ici le cas), puisqu'il s'agit d'une œuvre mettant en avant le grand nom de Houdon, duquel beaucoup savent heureusement, à l'heure actuelle, en bien des particularités et la manière habituelle et le métier aussi personnel que coutumier.

Si donc, avant d'étudier ce buste en détail, nous tenons compte de ce grand principe que j'avance ici, d'interro-

1. Dans son numéro 10, de décembre 1918, l'élégante revue artistique : « *la Renaissance de l'art français* », a donné une reproduction de ce plâtre, au cours d'un article consacré à la statue de Washington, par Houdon, et dans lequel est habilement rappelé le tout premier aspect, sous lequel on avait envisagé la représentation du héros américain. (Note de l'auteur).

ger les *possibilités* d'ordre moral et matériel, il nous faut immédiatement reconnaître *que non seulement elles existent*, mais *que, enregistrables au sens moral, voire palpables au sens matériel, elles crient jusqu'à l'évidence, que tout concourt à déterminer l'absolue certitude du portrait de Washington établi en ce buste par Houdon.*

C'est en adoptant ce mode de travail analytique que je vais arriver *non seulement à déterminer*, mais, mieux encore, *à vérifier et consacrer de façon probante la parfaite authenticité de cette œuvre, tant pour son ancienneté que pour son auteur.*

Pour ce qui est de son origine, nous allons revoir à grands traits *dans quelles conditions historiques le portrait de Washington fut établi et comment l'artiste fut amené à le traiter en buste, à le traiter dans ce plâtre qui nous occupe ici même.*

Une gestion, aussi impolitique que maladroite, faisant peser lourdement son joug sur sa grande colonie, avait amené l'Angleterre à créer d'abord la lassitude chez ses administrés, puis, peu à peu, à éveiller en leur âme le sentiment national depuis déjà quelques années (1) lorsqu'en 1775, à la suite de nouvelles et injustifiables pressions fiscales (2), au souffle ardent de quelques-uns de ses apôtres prêchant la Liberté, le peuple d'Amérique se soulevait tout entier pour conquérir son affranchissement.

On sait quelles furent les luttes dures et âpres de ce peuple, de ces soldats d'un jour, combattant contre les armées régulières et aguerries de la Métropole ; on sait le grand rôle joué par Washington, que les « *Insurgens* »

1. Année 1764, établissement d'un impôt sur le timbre, qui dut être retiré par l'attitude énergique d'un congrès protestataire à New-York.

2. Impôt arbitraire sur le thé amenant le soulèvement de Boston.

s'étaient donné pour général et comment, de succès en succès, il les mena à la victoire définitive qui devait rendre effective l'*Indépendance des Etats-Unis*, que le Congrès du 4 juillet 1776 avait proclamée. On sait encore que, habilement conduite par Washington et Franklin, la politique de la nouvelle république força le gouvernement anglais (par le traité du 3 septembre 1783) à reconnaître la souveraineté des Etats-Unis, dont le général américain fut le premier président.

Les armes à peine déposées, le nouveau chef d'Etat n'eut plus qu'un souci : organiser l'avenir économique et social de son peuple en faisant voter cette constitution fédérale, de nos jours encore en honneur et vigueur en Amérique.

C'est mû par des sentiments de reconnaissance élevés et se faisant en cela l'interprète du peuple américain tout entier, *que le Congrès de l'Etat de Virginie dans son assemblée du 22 juin 1784, rendait un hommage insigne aux mérites du grand citoyen, en décrétant de lui élever une statue de son vivant*, hommage se traduisant en une pensée, faite d'autant plus pour surprendre, que la statuomanie était, sinon inconnue, en tout cas tout à fait inexistante aux Etats-Unis. Les termes mêmes de ce décret disent ouvertement, par leur allure quelque peu puérile, quelque peu philistine, (qu'on me passe le mot) combien les membres du Congrès semblaient peu familiarisés avec les questions touchant l'art en général et celui de la statuaire en particulier. De ce décret, qu'il serait hors de propos de citer en son entier, je ne conserverai que ce qui a directement trait au portrait de Washington : « *Que M. le Gouverneur prenne des mesures pour qu'on fasse faire une statue du général Washington du plus beau marbre et de la meilleure exécution* ».

Mis en cause par le Congrès, le gouverneur Harrison ne crut avoir mieux à faire, pour remplir les desiderata

de l'Assemblée, que de s'adresser, pour le choix de l'artiste de grande valeur, impérieusement réclamé pour cette haute besogne, aux deux hommes le plus au courant alors de la vie européenne, du fait de leur présence déjà longue sur le continent ; c'est ainsi qu'il en écrivait sur le champ à Thomas Jefferson, représentant officiel des Etats-Unis en France de par son titre de ministre, et à Benjamin Franklin, représentant officieux, mais tout aussi accrédité auprès de la France, du fait de son immense popularité et de sa haute valeur intellectuelle. Dans sa lettre il leur annonçait donc : « *l'envoi prochain d'un portrait en pied du général, portrait de grandeur nature spécialement commandé pour la circonstance au peintre Wilson Peale et devant permettre au sculpteur de faire, d'après ce document, la statue si ardemment souhaitée.* »

Thomas Jefferson et Benjamin Franklin songèrent de suite à leur ami Houdon, pour exécuter cette œuvre qui, grâce à son caractère historique, était digne de prendre une place de première importance dans la carrière d'un grand artiste. L'intervention de Jefferson, à ce propos, est notablement établie par une de ses lettres adressée à Washington et qui, conservée aux Archives de Virginie, par sa date du 10 décembre 1784, marque un très réel empressement de la part du représentant américain (vu le long temps que mettaient les courriers d'alors) à faire prévaloir le choix fait, tant par lui que par Franklin du sculpteur devant exécuter la figure de façon méritoire, il mande à Washington, qu'il a parlé de la statue à M. Houdon « tenu à Paris pour le premier sculpteur du Monde » et que « l'artiste a saisi l'idée « d'exécuter cette œuvre avec un enthousiasme tel, qu'il « se propose d'aller en Amérique faire votre buste « d'après nature... Il pense que trois semaines chez vous « lui suffiront pour faire le modèle de plâtre qu'il rap-

« portera ici ; ensuite le travail l'occupera trois ans ».

Quelques jours à peine se sont-ils écoulés que Jefferson, après cette première lettre au principal et illustre intéressé dans la question, précise son rôle d'intermédiaire « protecteur » en répondant à la demande, faite par le gouverneur de choisir un grand sculpteur, par ce document daté du 12 janvier 1785 : « Il n'était pas pos-
« sible de choisir un autre sculpteur ; la renommée de
« M. Houdon est sans égale en Europe. En causant
« avec lui, le Dr Franklin et moi avons conclu qu'on ne
« pourrait pas exécuter une statue approuvée par ceux
« qui connaissent le modèle, si celui-ci n'est pas vu par
« l'artiste... tous les jours on fait des statues d'après
« des portraits, mais si la personne vit encore ces statues
« sont toujours condamnées par ceux qui la connais-
« sent... M. Houdon ne pourrait, sur ce point, risquer sa
« grande réputation et, d'ailleurs, il est si enthousiasmé
« d'être choisi pour transmettre à la postérité les traits
« du général que, sans hésiter un instant, il se propose
« d'abandonner ses affaires ici, de laisser inachevées les
« statues des rois (1) et d'aller en Amérique pour voir
« lui-même le général et prendre des mesures de sa per-
« sonne. Nous jugeons par son caractère qu'il ne deman-
« dera pas une somme considérable pour faire ce
« voyage... probablement 2 ou 300 guinées car il lui
« faudra être absent environ trois ou quatre mois et ses
« dépenses seront d'au moins 100 guinées... etc ».

Cette estimation fut inférieure au prix demandé par l'artiste et l'on possède un document ultérieur à cette

1. Allusion probable au monument de Louis XVI, projeté vers cette époque par les Etats de Bretagne, ou aux bustes du roi, tant pour la Société des Agents de change, qu'à celu que l'artiste pensait avoir à faire pour la Couronne même à cette date de sa carrière.

présente lettre, qui est, en l'espèce, l'exposé du contrat passé avec Houdon.

Ce contrat, en date du 11 juillet 1785, se trouve formulé dans une lettre adressée, cette fois, par Jefferson au nouveau gouverneur Henry Patrick, établissant, comme suit, les conditions mutuellement arrêtées pour l'exécution de la statue de Washington et les études nécessaires à sa confection :

« (11 juillet 1785). La somme à verser à Houdon sera « de 25.000 livres ou 1.000 guinées anglaises (la guinée « anglaise valait 25 francs) pour la statue et le piédou« che. Outre cela nous paierons ses dépenses d'aller et « retour qui s'élèveront, croyons-nous, à 4 ou 5.000 livres, « et s'il meurt pendant le voyage nous paierons 10.000 li« vres à sa famille. Cette dernière proposition ne nous « agréait guère, mais il a un père, une mère et deux « sœurs qui ne vivent que de ses travaux et lui-même est « le meilleur homme du monde. Aussi a-t-il fait de ces « 10.000 livres une condition *sine quâ non* du contrat « et si nous n'y avions consenti, tout était fini. Nous « avons donc décidé d'obtenir une assurance sur sa vie à « Londres. Nous croyons que cette affaire pourrait s'ar« ranger à 5 o/o ce qui équivaut à une dépense addi« tionnelle de 500 livres. Vous verrez par le contrat (1) « que je lui paierai tout de suite 8.333 livres un tiers « avec lesquelles il achètera le marbre en Italie et en « paiera le transport. L'emballage et le transport de ses « instruments pour le moulage coûteront 500 livres... »

En possession de son contrat et en règle déjà avec l'Administration des Beaux-Arts (*alias* et pour mieux dire) avec le Directeur et Ordonnateur des Bâtiments

1. Cette phrase montre bien que le document, que je cite ici, n'était qu'un résumé du véritable contrat, ne le rappelant, par conséquent, que dans ses grandes lignes.

du Roy, *par un congé officiel à lui notifié par cette lettre du Comte d'Angiviller (en date du 23 juin 1785.* Archives Nationales. O[1] 1918 [2] 196).

« ... Je consens bien volontiers, Monsieur, au voyage « que vous avez besoin de faire chez les Etats-Unis, « pour exécuter le monument qu'ils se proposent d'éle « ver au général Washington. Vous trouverez ci-joint « le congé dont vous avez besoin pour cette absence que « j'ai porté à six mois au lieu de quatre, vu que j'ignore « à quelle époque est fixé votre départ... etc. »

(*Signé:* D'ANGIVILLER).

Et enfin rétabli d'une grave atteinte de rhumatisme, qui avait retardé le voyage, déjà fixé depuis plusieurs mois, *il s'embarquait le 22 juillet 1785 au Havre en compagnie de son ami Franklin et arrivait à Philadelphie le 14 septembre.*

Sitôt débarqués, le 20 septembre — puisque les documents conservés nous permettent le luxe de la précision — Franklin avisait Washington de l'arrivée de Houdon, le disant prêt à se mettre au travail. Le général répondait par courrier invitant l'artiste à venir le rejoindre « dans sa retraite » (à Mount-Vernon, où il villégiaturait pour le moment), par une lettre des plus aimables (fort heureusement connue) où faisant preuve d'une grande modestie il expose : *combien il eut désiré que le sujet de la besogne de Houdon « eut été plus digne du grand génie du premier statuaire de l'Europe* ».

Accompagné de Begler et de Michetti, ses praticiens et mouleurs habituels, qu'il avait amenés avec lui en Amérique, *le sculpteur se rendait sur-le-champ à l'invitation de Washington et, dès le 2 octobre, était à Mount-Vernon.*

Durant les quelques jours que Houdon passa dans la propriété du général ce fut (il y a tout lieu de le croire)

un contact ininterrompu entre le statuaire et son modèle, le temps se partageant entre les séances de pose et l'intimité de la vie de campagne, intimité dont le consciencieux et scrupuleux observateur, qu'était notre artiste, devait certainement profiter, pour étudier et noter le caractère psychique de la physionomie de son sujet, pour arriver (comme il l'a fait dans presque toutes ses œuvres) à fixer, pour ainsi dire, l'aspect moral du personnage et en figer, en quelque sorte, l'intense vitalité dans l'inertie de la matière.

Le séjour de Houdon chez le général fut de courte, de très courte durée ; *le journal même de Washington nous a laissé des traces*, tant du début de son travail qui, d'après ce document, aurait commencé le 5 ou 6 octobre pour se terminer au plus tard vers le 15 octobre, car le 17, Houdon quittait Mount-Vernon et deux jours n'avaient pas dû être de trop pour emballer les diverses études qu'il avait exécutées.

Le travail projeté ayant pour objet la statue du général *comprenait vraisemblablement quelques maquettes* (1) *de petites proportions* pour permettre à l'artiste de conserver, par devers lui, l'impression caractéristique et habituelle de son personnage, en ramenant par la suite, grâce à une mise au point de proportions, la maquette à l'échelle voulue pour l'exécution de la figure.

Ces maquettès, de travail tout préparatoire, devaient donc suffire parfaitement à l'habile artiste pour camper plus tard son personnage ; cependant un point capital d'étude sollicitait encore les soins consciencieux du maître : l'étude de la tête, l'étude du masque, l'étude du faciès scrupuleusement observé en tant qu'aspect psychique,

1. Cette assertion est corroborée par le dernier paragraphe du *Journal de Vashington* que je cite plus bas, où il parle de l'embarquement de ces œuvres.

scrupuleusement et servilement copié en tant que particularités physiques, pour donner à nouveau un double de la nature en la matière (comme il l'a fait tant de fois) *quand il en serait à modeler sa statue définitive de Washington.*

La résultante de cette recherche existe, on la connaît, c'est le portrait en buste du général ; celui-ci en parle dans son journal intime, mais universellement connu, nous verrons plus loin, *que ce buste n'était pas tout ainsi, que l'œil des admirateurs de Houdon a coutume de le voir, qu'il offrait des variantes appréciables, et qu'en examinant notre plâtre nous toucherons du doigt ces notables variantes, ces appréciables différences et que, si nous nous appuyons, une fois de plus, sur la certitude historique nous verrons alors, qu'il avait été réellement conçu dans un autre esprit et exécuté sous une autre forme, sous un autre aspect que le Washington du Louvre, et ses sosies réputés, que l'on peut admirer en Amérique.*

Avant de faire la statue Houdon a donc indubitablement modelé un buste, la preuve en est (je viens de le dire) *dans le journal de Washington s'exprimant en ces termes :*

« *Le 7 octobre. Vendredi. — J'ai posé, comme je l'ai* « *fait hier, pour M. Houdon* QUI FAIT MON BUSTE.

« *10 octobre. Lundi. — J'observe les procédés de pré-* « *paration et de mélange du plâtre d'après M. Houdon.*

« *19 octobre. Mercredi. — M. Houdon ayant terminé le* « *travail* POUR LEQUEL IL EST VENU, *est parti lundi (17)* « *avec ses élèves. Ses œuvres et ses instruments ont été* « *embarqués dans mon bateau pour Alexandrie, d'où il a* « *pris le mardi matin une voiture pour Philadelphie.* »

De ce texte il résulte, (qu'on le reconnaisse), la preuve absolue de l'exécution certaine du portrait de Washington par un buste ; voyons dans quelles conditions de

« *qualité* » le sculpteur l'exécutait. En mettant les choses au plus exact, le buste avait dû être commencé le 3 octobre (Houdon étant arrivé le 2) le 10 il devait être terminé ; or, le très court délai séparant cette date, qui inaugure le moulage, de celle du départ de l'artiste, montre qu'il y avait juste le temps strictement nécessaire laissé à un plâtre pour sécher superficiellement avant emballage, et encore temps si limité, qu'il ne pouvait s'agir d'un moulage à creux perdu puisque, laissant un laps de temps très parcimonieusement mesuré et permettant tout juste de dépouiller l'exemplaire coulé, de façon à s'assurer de la bonne exécution du moulage,par examen de l'exemplaire sorti du moule, en brisant celui-ci, (ce que l'on nomme en terme de métier : dépouiller un plâtre) ; *partant, exemplaire né d'un moule à creux perdu et, conséquence inéluctable, plâtre original au premier chef, selon le terme consacré.*

Sa besogne achevée, Houdon ne s'attarda que peu de jours en Amérique. Dès le début de janvier 1786 il était, en effet, de retour à Paris, et, au premier Salon qui se présentait, soit celui de 1787, (les Salons s'espaçant, comme on sait, de deux ans en deux ans, par années impaires) il exposait le buste de Washington sous cette mention suggestive pour notre cas spécial : » N° 259. « Le général Washington, fait par l'auteur dans la terre « de ce général en Virginie : buste en plâtre » (le seul en cette matière exposé par le sculpteur cette année même).

C'était donc le plâtre que, plus haut, nous lui avons vu faire en Virginie à Mount-Vernon. Comment était-il au juste ? mystère. Aucune description ne nous le dit ; mais, par l'énoncé même du catalogue, il ne pouvait être que le plâtre original. Il ne saurait donc avoir rien de commun avec la terre-cuite (legs Walferdin) du Louvre que Mlle Smouse (par une erreur très pardon-

nable chez quelqu'un n'exerçant pas la profession très compliquée de sculpteur) dans son très intéressant article : « Houdon en Amérique (*Revue de l'Art ancien et moderne*, avril 1914) signale comme l'œuvre originale — bien que ce soit un estampage ancien et certes né à l'époque, mais d'un moule à bon creux pouvant, par conséquent, avoir des congénères — elle s'en réfère, pour en juger ainsi aux exemplaires connus, et du même type existant en Amérique, mais qui, eux aussi (notons-le en passant), ne présentent aucune des particularités de métier si caractéristiques, et très reconnaissables, pour déterminer la qualité du plâtre original.

Malgré cette affirmation erronée je conseille de lire l'article de Mlle Smouse; c'est une lecture utile, on y retrouvera avec plus de détails quelques-uns des faits que j'ai mis ici en avant concernant le Washington et encore d'autres œuvres du maître se trouvant en Amérique.

J'ai dit plus haut que divers exemplaires du buste de Washington existent aux Etats-Unis ; ce sont les suivants :

A Boston à l'Atheneum, un plâtre ;

A New-York à l'Historical Society, un plâtre ;

Enfin au Metropolitan Museum, un marbre exécuté, plus que probablement, à une date plus récente que le modèle-type, soit celui du Louvre. Ces exemplaires lui sont conformes et j'en veux pour preuve, ce qu'en dit la même Mlle Florence Ingersoll Smouse lorsque, analysant les œuvres résultant du voyage de Houdon en Amérique, elle arrive à parler du buste : « Quant au « buste de plâtre, l'original est au Louvre, mais l'Amé- « rique en possède plusieurs répliques... »

Dire réplique équivaut fatalement à dire similitude d'aspect général, de construction, voire d'exécution,

surtout en ce qui concerne les plâtres, puisque nés d'un moule commun pris sur un modèle-type.

Mais, comme je l'ai dit, l'argument de Mlle Smouse *vrai à son point de départ*, prenant pour origine des répliques d'Amérique le buste légué au Louvre par Walferdin, *devient faux à la réflexion*, car, cet exemplaire invoqué par elle se trouve lui-même être une réplique, obtenue par estampage d'un moule à bon-creux et, en tout cas, ne saurait être ce plâtre fait à Mount-Vernon, puisque non seulement ce n'est un original mais, bien plus encore, que la concordance en tant que matière est insoutenable, puisqu'il s'agit, en réalité, d'une terre-cuite.

Le plâtre original était donc celui qui, rapporté d'Amérique, était chargé, par son exhibition au Salon de 1787, de vulgariser auprès du public français les traits du héros de l'Indépendance ; or je peux prouver à l'heure actuelle que, ainsi que je l'ai dit quelques paragraphes plus haut, *il avait été conçu dans un autre esprit et exécuté sous une autre forme sous un autre aspect* et je puis faire cette preuve par quatre raisons primordiales en détaillant le plâtre que j'ai sous les yeux.

1° Parce que, *indubitablement ancien*, il se présente avec toutes les particularités garantes de métier pour affirmer sa qualité de plâtre original.

2° Parce que présentant le Washington à peu près semblable, en tant que physionomie, à celui des autres bustes, auxquels je viens de faire allusion, il offre néanmoins dans le port de la tête, dans l'attitude du personnage, dans l'arrangement du drapé et enfin dans la forme, ou coupe même donnée au buste des différences appréciables pour l'ensemble et surtout frappantes en ce qui touche les deux dernières particularités, portant sur le drapé et la forme du buste.

3° Parce que le côté technique, tant pour l'exécution que pour la façon dont l'exemplaire a été moulé, ne peut laisser de doute pour tout homme du métier, ou, même tout simplement, pour tout amateur tant soit peu instruit en la matière.

4° Enfin parce qu'*il correspond de façon éclatante à l'idée première dans laquelle on avait pensé à exécuter le portrait de Washington et que, premier né de cette famille d'images du grand Citoyen, il porte en lui, et tout naturellement, la trace indélébile* de cette première pensée.

Comme nous l'avons vu plus haut, exposé au Salon de 1787 sous le numéro 259, le buste dut très certainement éveiller vivement la curiosité des visiteurs, de par l'intérêt d'actualité que fournissait, à cette heure même, la personnalité si célèbre du fondateur de l'Indépendance américaine et, (bien que ma connaissance, peut-être encore non suffisamment complète des écrits du temps, ne me permette d'en apporter la preuve) ce fut, il y a tout lieu de le penser, avec un réel sentiment de plaisir que les amateurs et même le gros public fréquentant l'exposition académique *durent se complaire à admirer la physionomie de Washington* traduite, selon sa coutume, *de façon fidèle et vivante dans la matière* par les doigts à l'habileté prestigieuse du grand bustier. Quoi qu'il en soit du succès de curiosité, ou de légitime mérite, à la clôture du Salon le buste fait retour à l'atelier de Houdon et y demeure ensuite en quelque sorte oublié. Je n'entends pas parler du buste de Washington couramment connu *mais bien* du plâtre, c'est-à-dire *de l'exemplaire modelé et moulé à Mount-Vernon même, en un mot du* seul et véritable original, car on sait *que, outre les répliques faites pour l'Amérique ou* (pour être plus exact) *pour quelques-uns de ses concitoyens, en 1801 l'artiste exécutait encore,*

pour la Galerie des Consuls aux Tuileries un marbre, actuellement au Musée de Versailles et inscrit au catalogue d'Endore Soulié sous le numéro 630.

Le plâtre original, *propriété personnelle du sculpteur, son* **document intime** *par excellence, fait tout spécialement en vue du travail de la tête de sa statue, reste donc à l'atelier* et on n'en retrouve une trace vivante qu'à la vente de 1828, pour la liquidation de l'atelier de l'artiste après son décès, dans laquelle ce plâtre se trouve inscrit sous le nº 35 *mais figurant sans doute dans un groupement, dans un lot avec d'autres œuvres en plâtre, il n'accuse malheureusement pas de prix particulier au procès-verbal de la vacation. Depuis lors, comme pour tant d'autres productions de Houdon, ainsi dispersées à ces enchères de 1828, la nuit se fait autour de cette image remarquable du grand Américain et, peu vulgarisée au temps où elle fut créée,* **elle demeure inconnue jusqu'à ces derniers jours,** *où un réveil des sentiments de mutuelle sympathie de la France et de l'Amérique la voit, comme par enchantement,* **sortir de l'ombre** *où elle dormait dans une de nos villes de province, en inspirant à sa propriétaire l'idée de rapproprier l'exemplaire, en faisant enlever la patine terre-cuite, dont on l'avait surchargé et qu'elle trouvait par trop défraîchie et salie.*

C'est dans ces conditions que le plâtre fut retrouvé et c'est à ces circonstances **purement fortuites** *qu'il nous est enfin donné de connaître* **l'aspect réel** *sous lequel Houdon avait conçu et modelé son premier Washington.*

* * *

Dissemblances d'aspect et de forme entre le Washington universellement connu et le platre original, objet du présent rapport

Avant de développer les arguments qui vont nous apporter les garanties absolues de **qualité d'original** pour le buste en plâtre, qui nous occupe, il est bon d'établir de suite *les dissemblances très caractéristiques, qui le différencient du buste du Louvre*, que j'ai qualifié de **modèle-type** *et des répliques, nées de celui-ci*, ses véritables sosies en l'espèce ; je limite donc à ce seul **modèle** mon examen, **portant sur son aspect général sur sa forme** *ou la manière dont il a été coupé, les autres exemplaires sus-indiqués dérivant directement de lui.*

Le buste du Louvre. — **Le buste du Louvre** *tire toute son importance de la tête même du personnage ;* Houdon semble, avec raison, avoir voulu en effet réserver tout l'intérêt de l'œuvre à cette seule partie de son sujet. *La tête est légèrement tournée vers l'épaule gauche*, dans une inclinaison à peine sensible ; *les traits du masque, assez durs*, dans leur ensemble, apparaissent, néanmoins, traités avec soin ; en voici les principaux détails : le **front** haut, assez fortement bombé, est strié déjà de quelques rides, que la réflexion constante chez l'homme d'Etat a imprimés à l'enveloppe extérieure, par une contraction fréquente des muscles frontaux, naturellement mis en action dans l'acte de la pensée; les **temporaux** sont nettement dessinés, marquant une cavité déjà prononcée, bien que le sujet ne fut pas encore parvenu à un âge avancé ; le **nez** est long et puissant et offre en sa partie supérieure un renflement presque aquilin, renflement dominé par un

plissement important de la peau à hauteur de la bosse nasale, notant encore la contractibilité des muscles, sous l'action habituelle de la réflexion incessante chez le personnage ; **les narines** sont droites, aux ailes peu saillantes, et **le pli naso-labial**, déjà fortement accentué, encadre **la bouche** ; celle-ci pincée de façon très notable, laisse saillir **la lèvre inférieure** en un bourrelet appréciable. **Le menton** arrondi s'annonce charnu sur **le maxillaire** puissant et taillé droit ; un pli bien accentué encadre la rondeur du menton, au-dessous des muscles orbiculaires de *la lèvre inférieure* détachant nettement ce point, *qu'en anatomie on appelle* « **carré** *du menton* ». **Les pommettes** sont saillantes ; **l'arcade sourcillière** tracée en force, est chargée de sourcils nettement marqués par une saillie appréciable sur laquelle de nombreuses morsures de l'outil ont incisé la matière ; **les paupières supérieures** taillées droit surplombent **les yeux** empreints d'un caractère de douceur et regardant loin comme rêvant, en une sorte de clignotement, qui devait être familier à Washington, mais ne semblant en tout cas, dériver d'une myopie que la forme peu bombée du globe de l'œil paraît démentir ; **les commissures palpébrales** sont presque indemnes de rides et cette particularité ne contribue pas peu à laisser au masque un aspect de calme,et de jeunesse encore persistante. **Les cheveux** concentrent en eux une grande part de l'intérêt de travail de ce buste ; divisés en grandes masses, offrant donc des mèches importantes, ils sont soigneusement traités et **très faits**, striés qu'ils sont de nombreux accents pratiqués par incision, grâce au concours d'un outil métallique à pointe assez fine, contrairement au mode habituel de Houdon, l'usage de la mirette dentée se laisse peu voir en ce buste.

Tous ces accents caractérisent nettement la retouche de la terre à sa sortie du **moule-à-pièces. Les cheveux**

débordent amplement, en une saillie, les côtés du masque *et cette remarque* a son importance *par rapport au plâtre que je vais détailler à son tour* (1).

Entièrement à découvert le cou apparaît avec sa puissante anatomie très observée; à nu aussi se montre la naissance des épaules et des clavicules au-dessous desquelles vient prendre naissance le drapé du buste, s'annonçant en un genre de tunique, dont une assez haute bande plate, à peine mouvementée, forme tête, et de laquelle naît une multitude de plis descendant droit, et prenant une direction à peine oblique vers le côté droit de la poitrine. Enfin pour corser l'arrangement très sobre du buste une large bande, venant du dos, passe sur l'épaule droite, puis descend, barrant, de son large pli à plat, le côté droit du torse, chargée peut-être

1. A propos du travail de modelage de Houdon, j'ai fait ailleurs certaines remarques qui trouvent ici leur juste application : « Avec une spatule plane, à l'extrémité peu « arrondie et légèrement coudée, il enlève en creux les « quantités de terre que son doigt ne saurait aller dénicher « et forme ainsi des accentuations puissantes lui donnant « des noirs, qui mettent en valeur les parties saillantes. Ces « oppositions de couleur, de clair obscur pour mieux dire, « *sont surtout apparentes dans les cheveux modelés par* « *Houdon ;* il apporte à la facture de ceux-ci un souci tout « spécial, bien que sa formule soit d'ailleurs fort simple ; « dans la matière, ménagée ou rapportée, l'index crochu « trace par arrachement les grandes masses importantes ; « *mais le plus souvent ces mèches prennent leur mouvement* « *par l'usage de la mirette, soit triangulaire, soit en forme de* « *boucle*; *en tout cas sa mirette est toujours à enroulement de* « *fil métallique sur la tige, ce qui a pour effet de laisser* ces « stries *assez profondes, qui donnent bien l'impression des* « *reliefs et des sinuosités des cheveux se superposant*, etc. » (Un Levrier, terre-cuite originale, par Jean-Antoine Houdon, *par Georges Giacometti*, statuaire-expert : Paris, Ducrocq, 1904, chapitre V : *Houdon considéré exclusivement au point de vue du métier, p. 59 et 60*).

dans l'esprit du sculpteur d'évoquer ainsi le rôle de général d'armées, qu'exerça Washington, en faisant de la sorte allusion à l'écharpe de commandement. Partant de l'épaule droite derrière le cou et l'encadrant en sa partie postérieure jusque sur l'épaule gauche **une forte draperie** à gros plis fait songer à la naissance de quelque manteau ; *c'est là un simple détail presque négligeable, s'il n'était de fait,* **appelé à jouer un rôle important,** *pour rattacher* **ce modèle-type** *au* **plâtre original** *et démontrer en partie* **le lien qui les relie l'un à l'autre.**

Pour résumer *l'aspect,tant général que moral du buste,* c'est un beau portrait, c'est entendu, *mais d'expression assez terne, empreint plus de sévérité que de vie réelle.* Il offre, en quelque sorte, *un peu de lourdeur* dans son exécution, malgré de belles qualités de fini et des modelés appréciables, *conservés au travers de sa traduction en terre* **par l'emploi du moule à bon-creux** *ayant permis l'estampage.* Certes ce mode d'exécution,comme je l'ai dit, ne peut échapper à aucun connaisseur, *car, sur bien des points de cette épreuve ancienne,son examen sévère guidé par* **l'expérience lui permettra** *de retrouver la trace* **des coutures** *provenant* **du joint des pièces du moule à bon-creux insuffisamment effacées pour tromper un regard averti.**

Le buste a été nettement *coupé droit, en avant du torse au-dessous des pectoraux ; sur les côtés la même coupure, en ligne verticalement droite, a été pratiquée dès la naissance des bras* (à hauteur de la tête de l'humérus) prêtant ainsi au buste la forme dite *en hermès,* n'était le piédouche sur lequel vient poser la terre-cuite.

Le plâtre original. — Nous venons de voir *que le buste du Louvre* est, en quelque sorte, *fractionné,* **sectionné** qu'il se montre sur ses côtés et n'offrant aucune trace des bras, ne laissant, par conséquent, **que le**

torse seul visible en sa partie antérieure. *Ainsi présenté aux regards,* il arrive à ne plus conserver la valeur intégrale propre à l'idée qu'on se fait en général de l'œuvre *qualifiée buste* dans la terminologie des arts ; ce *terme résumant*, somme toute, *l'idée de la représentation du corps d'un personnage dans sa partie supérieure*, c'est-à-dire : **tête, cou, épaules, bras et torse**, en admettant même de façon habituelle, *qu'en ce qui concerne les productions sculpturales, le sujet vienne représenté avec un sectionnement des bras, généralement opéré à la hauteur des biceps.* Ainsi, comme on le voit, *le* **Washington** *du Louvre,* du fait de la *forme adoptée dans sa représentation,* perdrait (si on était tant soit peu rigoriste) *presque droit à cette qualification de buste.* Tout autre se présente **le plâtre original** que je vais détailler.

La tête et le cou portent sur les épaules offrant leur **construction entière** et, bien que cachés, sous les plis du drapé, *les bras s'y trouvent notés, sectionnés à la hauteur du biceps,* dans la coupe totale donnée à l'œuvre, coupe qui, empruntant une ligne s'infléchissant, à fur et mesure qu'elle descend vers le centre du buste à sa partie antérieure, *arrive à donner au buste une forme arrondie, se rapprochant ainsi de la coupe assez constamment adoptée pour la généralité des bustes.*

Cette première constatation de la coupe générale donnée à ce plâtre, le mettant ainsi en pleine uniformité avec la définition que l'on réserve *à une œuvre en la désignant par le mot* : **buste**, nous fait de suite pénétrer *dans le domaine des différences, des dissemblances,* entre les deux types visés par mon examen : le *Washington du Louvre, le Washington* **du plâtre original.**

Entrés que nous voici, dans ce champ d'observations, elles vont, malgré une grande similitude dans la généralité des détails, nous fournir, cependant, de

nombreux points, dignes d'attirer hautement l'attention.

La tête, aussi, *est ici légèrement orientée vers la gauche* ; *elle se maintient, cependant, dans une attitude sensiblement* **moins inclinée**. Il y a là, sans aucun doute, rencontre fortuite, d'ordre purement matériel, d'ordre purement naturel ; *l'inflexion produite* ne serait donc, à aucun point voulue. Cette légère *inclination*, intervenue dans *l'épreuve ancienne du Louvre*, pouvant s'être, somme toute, produite, comme cela arrive souvent, du seul fait que la terre poussée par pression dans le moule, *n'a pas été* (en la partie qui forme le cou) *maintenue à une épaisseur suffisamment volumineuse*. *Le poids de la tête* est devenu, alors, la cause de cette déviation fortuite, cette tête n'étant de fait, et comme de juste, retenue dans une perpendicularité inviolable *par le concours d'aucune armature*, aussi à la sortie du moule la terre étant encore fraîche, a pu subir, tout naturellement, une très légère tendance au fléchissement en se tassant sur elle-même, et ce fléchissement s'est produit, nécessairement, sur la partie antérieure, par suite du poids du masque débordant davantage le cou, que l'arrière de la tête ; le poids ainsi mal réparti a donc pu amener ce fléchissement, *si peu important d'ailleurs pour l'aspect général de l'œuvre*, que l'on n'a pas cherché à l'éviter par la pose facile et momentanée d'un tenon sous le menton, pour maintenir la tête *dans le mouvement arrêté dans le modèle original*. Ce point est si peu sensible dans la disposition générale de l'image, que, seul, j'en fais cas par pur scrupule de conscience. *Quant à l'ensemble des traits ils apparaissent, à bien peu de chose près, de parfaite égalité ;* dans la tenue totale du travail, dans la mise en place des différents plans, dans leur dessin, dans leur exécution ; **le plâtre original** *offre cependant* **une vigueur plus grande, une fermeté de modelé voulue et obtenue par une**

dépense, *en quelque sorte plus énergique dans l'observance rigoureuse de* **l'impression psychique** *ressentie par l'œil et le cerveau observateurs de l'artiste, commandant à la main, qui a obéi servilement aux injonctions rigoureuses de ces deux despotes sévères.* Il semble en effet **qu'avec ce plâtre**, comme je l'ai donné à entendre un peu plus haut, *le sculpteur ait voulu conserver par devers lui, un document d'ordre intime, un* vade secum, *devant le guider pour exécuter la tête de sa statue, devant lui redonner* **constamment** *l'aspect moral sous lequel il avait vu le général et* (qu'on me passe le terme, malgré ce qu'il a de paradoxal en parlant de sculpture) qu'il ait voulu faire en cette *circonstance de l'impressionisme, car c'est une image toute d'impression, presque plus* **morale** *que* **physique, que nous transmet ce plâtre de Washington.**

Dans une autre circonstance Houdon en avait déjà usé ainsi, à propos de sa statue de Voltaire, en modelant cette tête d'étude scrupuleuse, qui, traduite ensuite en marbre, se voit de nos jours au Musée Municipal, ou Saint-Jean, à Angers, et qui porte au dos de la plinthe, supportant le col de cette tête, *cette suggestive inscription : Le premier fait par Houdon-1778.*

Eh bien ! *c'est semblable recherche d'étude*, que le grand modeleur a fait avec son Washington : **pour lui-même, donc, ce document intime** *fait, pour traduire le juste caractère de mobilité et de vitalité de la physionomie de son personnage, et pour s'aider et se forcer à se maintenir dans la donnée d'exactitude* **ultra-physique**, *le consciencieux artiste emportait encore un autre document, auquel il aurait recours,* **pour l'invariabilité des détails de l'ostéologie, de la myologie et des plans du visage** *du grand Américain :* **le moulage du masque de celui-ci,** *pris sur le vif.* Ce document existe encore : il est dans les collections du grand ama-

teur américain, que fut Pierpont Morgan, lequel l'aurait acheté de M. Waldo Story.

Les étapes suivies par cette pièce iconographique, seraient les suivantes : elle se trouvait, a-t-on dit, en 1808 dans l'atelier de Houdon et aurait peut-être été achetée à la vente faite en 1828, après décès de l'artiste, par Robert Walsh de Philadelphie. Par la suite, le masque appartint à John Struthers, entre les mains duquel il serait resté fort peu de temps, puisqu'en 1839 il aurait été en la possession du sculpteur allemand Ferdinand Pettrick, qui le donnait à William W. Story dont, comme nous l'avons vu, un descendant, Waldo Story, le vendait en 1908 à Pierpont Morgan.

Fait de la sorte **et pour soi-même**, *en vue de conserver* **l'impression** de la physionomie de son modèle, *l'artiste n'a pas cherché*, bien entendu, *à arriver dans cette œuvre à la perfection finale, au tout fini des détails pour chacun des traits ; de là, entre* **notre buste** *et celui du Louvre,* amené à un fini d'exécution nécessaire en l'espèce, *quelques différences très appréciables qui font perdre à la terre-cuite bien de la saveur quant à l'expression, quant à la vie, en la comparant à notre* **plâtre original**.

Le nez, dans notre plâtre, est de dessin plus fermement accentué, les ailes **des narines** en sont plus enflées, le **pli naso-labial** moins marqué ; **la bouche,** si elle est toujours pincée, offre, cependant, la **lèvre inférieure** moins saillante, moins en bourrelet. **A gauche de la bouche,** les muscles **orbiculaires du labial supérieur** *accusent un très léger gonflement observé puissamment*, **noté et voulu**, *pour marquer une habitude chère, sans doute, au modèle :* **celle de balancer**, en *quelque sorte* **son maxillaire inférieur** *dans un mode de frottement, de roulement des deux mâchoires l'une sur l'autre, presque comme en un perpétuel grincement de dents. Et*

l'artiste a si bien voulu conserver cette expression habituelle qu'il l'a comme soulignée, en marquant une des phases de ce balancement, par une accentuation du massèter sur la joue droite, muscle, dont on connaît anatomiquement l'action en ce qui concerne le mouvement spécial, imprimé par sa valeur au bas du masque chez l'homme.

Les yeux ont emporté en la matière *l'habituel et réel regard de Washington* et, *s'ils sont impressionnants de vie,* ils *ne sont cependant pas entièrement finis,* au point de vue du modelage, *ils ne sont que préparés.* **Les cheveux**, enfin sont beaucoup *moins poussés* que ceux du Washington du Louvre. Ils s'en vont par grandes masses, dirigeant leur course en mèches importantes, avec, de-ci de-là, quelques accents notés à la pointe de l'outil métallique, ils *sont moins volumineux* sur les côtés de la face, et presque de suite, ramenés en arrière du cou, sont retenus par un nœud habilement noué de trois ou quatre pressions du pouce et tailladé par la mirette en forme de boucle, pour lui donner son galbe mouvementé. Un **drapé** important naît autour de la base du cou, montrant les plis, hardiment menés, dans l'enveloppement de la toge à l'antique ; avec des plis passant dans leur enroulement sur les épaules, pour venir sur celle de droite donner naissance à un grand pli descendant, dont le départ est marqué par l'arrêt qu'y apporte une sorte de gros bouton, évoquant la fibule antique.

Cette apparition assez subite de l'image de Washington vêtue à l'antique, malgré ce qu'elle a d'un peu imprévu, est très compréhensible, et en poursuivant notre développement, l'explication nous en est facilement fournie.

Négligeant d'autres points, encore très intéressants, comme le **menton** et le **cou**, dignes tous deux de remarques, *je me suis arrêté en hâte aux différences les plus*

apparentes; et montrant bien que s'il y a communauté d'origine, entre les deux exemplaires, on ne saurait cependant y retrouver parfaite égalité, fait, d'ailleurs, se produisant toujours **quand on interroge l'œuvre originale** et **les épreuves** *qui en naquirent par la suite.*

Mais *les constatations de dissemblances,* que je viens de faire, portent spécialement sur *le côté matériel du buste* et, si elles sont toutes *très caractéristiques, elles pourraient peut-être paraître dues à des cas d'ordre fortuit, aussi n'est-il pas inutile d'insister sur la* **dissemblance morale** *des deux bustes.* J'ai dit de celui du Louvre qu'il *est empreint, plus de sévérité que de vie réelle;* **pour le plâtre,** *il faut, avant toute chose, en* **signaler la vie intense** *mêlée à un caractère de noblesse et de placidité, où l'on sent se refléter en quelque sorte l'assurance, que le sujet puise en lui-même de sa supériorité, basée uniquement sur la droiture de son cœur et de son esprit. Dans le plâtre ne se rencontre, à aucun degré, ce très léger caractère de lourdeur, d'empâtement* pour mieux dire, qui se fait jour dans la physionomie du Washington du Louvre. *En un mot,* **ce plâtre original,** *au masque tout vibrant de vitalité intense a, sans aucun doute, inspiré tout le noble caractère de la* **belle tête de la statue du Capitole de Richmond.**

Je crois avoir suffisamment établi la valeur d'art de l'exemplaire, objet du présent travail d'analyse, *et il est grandement temps de lui fournir, enfin, à titre de conclusion,* **un brevet confirmant sa qualité de plâtre original.**

J'ai dit, que quatre raisons primordiales m'aideraient à faire cette preuve, et j'ajoute, que chacune de ces raisons, prise isolément, est d'ordre si puissant *dans le domaine des justes déductions, qu'elle suffirait à démontrer toute la véracité de mon jugement.*

Je rappelle ces raisons : le plâtre, lui, par la matérialité de l'examen auquel nous nous sommes livrés répond de façon victorieuse à chacune d'elles.

1° *Les garanties de métier, pouvant affirmer la qualité* d'original résident, *dès premier examen, dans les données suivantes : dans la qualité même de la matière, qui* (par suite du nombre d'années déjà fort grand depuis le moulage) *est arrivée au parfait assèchement, par évaporation ultra-définitive des parties d'eau intervenues dans l'action du moulage, et offre donc, à l'heure actuelle, la matière sous un aspect facilement friable et pulvérisable au moindre grattage, au moindre contact de l'outil,* d'où certitude d'ancienneté *de l'exemplaire. L'auscultation d'une part, et le pesage d'autre part, nous démontrent,* tant *par la matité du son, que par le poids, une épaisseur, une densité de matière, pour les parois,* seule admissible dans le plâtre original, *en se conformant, bien entendu, aux règles habituelles du métier.*

2° *Comme nous l'avons vu, le personnage, représenté avec des traits, non entièrement semblables à ceux des autres exemplaires connus, ne peut avoir en la circonstance pour origine cette* particularité, que pour deux motifs sérieux : ou celui de modèle original,, *se présentant donc avec des* qualités très spéciales d'observation : *ou bien de* copie *non exactement* opérée, *et, alors, offrant* des variantes *par suite du manque d'habileté. Or, comme aucune œuvre ne saurait* surpasser celle-ci dans la belle tenue des plans et la vigoureuse *mise en œuvre du dessin le plus pur,* dans son entière structure, l'idée de copie se trouve fatalement écartée de ce fait, *et la nécessité de reconnaître :* l'œuvre originale, en découle tout naturellement.

Ce sentiment d'ailleurs se trouve renforcé, si on interroge le drapé minutieusement ; alors, on a vite fait de

se rendre compte que, par une habileté, par un truc d'atelier, le sculpteur s'est contenté pour obtenir cette pseudo-forme d'hermès de couper au fil les épaules et c'est ainsi qu'on reconnaît dans le départ du manteau, sur l'épaule gauche du buste du Louvre, *le pli de la toge enroulant l'arrière du cou, dans* notre plâtre, *qui a été ainsi sectionné et très légèrement transformé en le renforçant ; même observation pour l'épaule droite. Quant à la* partie antérieure *du buste, la mirette a abattu les plis arrondis et les a, tout simplement*, menés verticalement, en un mouvement des plis descendants.

3° *Parce que, en interrogeant la technique de l'œuvre, on y retrouve de suite le travail fait directement sur la matière plastique, et que* les modelés sont bien ceux exécutés sur celle-ci, *sans réparures du fait de* l'effaçage des traces laissées par les coutures d'un moule à pièces. Cette ininterruption *dans les modelés, niant* l'usage du moule à pièces, *évoque par contre et fatalement* l'usage nécessaire de son opposé *soit :* du moule à creux-perdu, *et, comme si, dans la vérité, pour qu'elle triomphe, il était nécessaire* que les preuves se multiplient d'elles-mêmes la présence indubitable et obligée de ce mode de moulage apparaît brutalement, par la présence de la trace laissée, tout autour du buste (*dans sa partie médiane*), *par* la couture centrale du moule, comme auréolant le buste, couture *faisant songer à celle de la coque de la noix, qu'il faut briser pour avoir le fruit savoureux, ainsi qu'il faut briser* le moule à creux-perdu pour trouver l'exemplaire *précieux par* sa saveur d'original.

4° *Arrivé enfin à la dernière raison, qui plaide de façon éclatante, pour* la qualité d'original à donner à ce plâtre, *j'ai fait allusion au côté très intéressant,*

qu'il avait, comme répondant à l'idée première, que l'on s'était faite, dans le genre à donner à la représentation de la grande figure, que Washington devait faire dans l'Histoire et que sa statue était appelée à évoquer par la suite des temps.

Par différents documents on sait, en effet, que l'idée première de plusieurs des membres du congrès, et notamment de Jefferson, aurait été de donner à l'interprétation du personnage l'allure antique, en le revêtant de la toge, *et, s'il faut en croire ce qu'on a écrit l'Allemand Laurent Mayer, dans la relation de son voyage en France* (Fragments sur Paris : Hambourg, 1798, t. II, p. 222), *cette idée aurait reçu son commencement d'exécution, par la présence d'une esquisse de la statue de Washington* vêtu à l'antique, *et dont les accessoires le désignaient comme protecteur de l'Agriculture, esquisse que le voyageur allemand aurait vue dans l'atelier de Houdon.*

Sur le désir de Washington et même conformément aux sentiments de l'artiste cette idée fut abandonnée.

Mais, tenant compte du rôle, que le Président des Etats-Unis avait entendu jouer, *en dirigeant toutes les forces vives du peuple américain vers le culte de l'Agriculture, l'artiste a consigné néanmoins, dans sa statue, partie de cette préoccupation de Washington, en faisant intervenir dans les accessoires de la statue du Capitole de Richmond, un soc de charrue, qui bute contre le faisceau des licteurs, soulignant bien l'aspect sous lequel on avait considéré, un instant, utile de représenter le fondateur de l'Indépendance, en le qualifiant ainsi de protecteur de l'Agriculture. Si, donc, on tient compte des divers avatars que dut suivre la pensée de l'artiste, avant d'arriver à l'arrêt définitif de la représentation de son sujet, et des formes qu'il fallait lui donner, on voit facilement*, que le buste exécuté le tout premier,

avait fatalement dû se conformer à l'idée première d'un Washington, empruntant l'allure d'un héros de l'Antiquité et qu'il apparaît tout naturel, que l'on puisse rencontrer **le premier plâtre,** *c'est-à-dire,* **le plâtre original revêtu de la toge antique.**

Soucieux d'arriver à la manifestation de l'entière vérité, nous avons, au cours de la présente étude, recherché, avec le plus grand soin, toutes les raisons *qui pouvaient concourir utilement à établir la preuve d'authenticité de cette œuvre de Houdon.*

Interrogées par nous, les **possibilités d'ordre moral,** *basées sur l'histoire même, nous ont répondu favorablement, quant à l'existence plus que probable d'un buste de Washington pouvant se présenter dans ces conditions.*

Encore interrogées par nous, les **possibilités d'ordre matériel,** *basées tant sur la technique de métier, que sur les conditions* **spéciales de la matière** *même et la forme sous laquelle, celle-ci s'offre à notre examen, ont de même répondu* **par l'affirmative,** *quant à l'exécution du* **buste original par Houdon.**

Le fait ainsi *dûment acquis, il reste, somme toute, à enchaîner raisonnements et faits ; il reste à souder et fondre en un tout homogène les probabilités et les certitudes, en établissant la corrélation existant entre les déductions hautement motivées* **et la certitude indiscutable. C'est donc, une fois de plus, au** *plâtre même à répondre sur ce point.*

Comme je l'ai dit, *surchargé d'une patine terre-cuite jugée inopportune, il fut récemment décapé ; sous cette couche, enlevée par un procédé de lessivage superficiel on retrouvait la teinte primitive reçue par l'exemplaire, dès son origine ; c'était une teinte bronzée, selon l'usage du temps.*

Le lessivage, naturellement, détériora de façon manifeste cette teinte bronzée, qu'il fut nécessaire de faire

disparaître autant que possible : chose qui, malheureusement, n'a pas été sans amener une coloration un peu indécise à l'ensemble. C'est donc sous une patine désavantageuse que le plâtre se présente à l'heure actuelle.

Mais il ne faut pas le regretter. *En effet, ainsi décapé, le* **plâtre est venu au vif, et laisse son épiderme, pour ainsi dire, libre de toute entrave,** *permettant à l'œil de suivre entièrement le travail du modeleur, et,* **en ce sens,** *l'œil exercé y trouve, de façon* **indiscutable, a signature morale du maître,** *car pour tout homme ayant étudié la technique, propre à Houdon,* **aucune confusion n'est possible. Son faire spécial se reconnaissant entre mille; c'est** *là une* **signature morale,** *qui compte plus que la signature réelle qui, somme toute, peut être imitée.*

Mais, puisque je parle de signature, **le buste, pour parfaire si possible les garanties, est signé et les caractères du nom répondent bien à ceux habituellement tracés par le maître;** *je n'en veux pour preuve,* **que la disjonction si caractéristique des lettres entre elles, inscrivant le nom; et surtout l'envolée** *hardie de la lettre* **« D » montant d'une seule venue, en dessinant un arc très spécial, et toujours aussi manifestement voulu par Houdon, écrivant son nom sur la matière.**

Enfin, garantie suprême, **la signature est bien venue en franche empreinte, prise sur l'œuvre même dans l'action du moulage et, nous le savons,** *l'œuvre a été moulée directement à* **creux perdu,** *comme le réclame* **tout plâtre original.**

Par l'ensemble de toutes ces conditions, une seule conclusion s'impose donc ; je la résume par ces trois affirmatives que **ma conscience** *d'une part et mes connaissances de l'œuvre entier de Houdon m'autorisent à formuler :*

1° Authenticité d'ancienneté.

2° Authenticité d'auteur : Houdon.

3° Authenticité d'original : plâtre original.

Outre son grand attrait au point de vue art, ce beau buste offre aussi un intérêt historique, que l'heure actuelle, que nous vivons, augmente encore, et sur lequel il me semblerait puéril d'insister.

Signé : Georges Giacometti

10 juin 1917

* *

Rapport sur un buste en marbre portrait de Washington, par Houdon. Appartenant à Mme Brach.

Par une bizarrerie, qui pourrait sembler passablement plaisante, n'était la gravité du sujet que je vais traiter, j'entends commencer cette étude analytique, *en m'attachant de suite au détail final*, qui, pourtant, selon la règle généralement établie, paraît devoir retenir seulement en dernier lieu l'examen attentif de l'expert et qu'il a mission de mettre en relief, pour clôturer ses argumentations, avant de donner son ultime et définitive sanction, par l'exposé rapide résumant ses conclusions. Pour une fois donc, adoptant un mode de travail quelque peu paradoxal, nous allons, si vous le voulez bien, *commencer par la fin*, et avant même de parler de l'œuvre en ses détails — c'est-à-dire de sa valeur d'art ou de travail — *passer tout-de-go*, comme on dit vulgairement, *à la signature et à la date qui l'accompagne*.

Le marbre, qui fait l'objet de cette étude, *disons-le bien haut, est signé Houdon* **et daté 1778.**

En exposant ainsi brutalement le fait, sans avoir recours à des circonlocutions aussi adroites qu'habiles — précautions, que de suite il me plaît jeter de côté — je sais que j'emploie une arme dangereuse, pour le développement de mon argumentation, une de ces armes à deux tranchants... ; le tout, mon Dieu, est de la manier franchement, au grand jour de la lumière, sans crainte, avec droiture et loyauté, et cette arme qui pourrait être dangereuse, si je ne me sentais sûr de mon fait, —

guidé que je suis en cela par ma conviction intime et aussi, qu'on me permette de le dire, par ma longue expérience en la matière — cette arme, ainsi maniée, cessera si bien d'être dangereuse, que cette sorte de bravade, que je suis censé accomplir en agissant ainsi, me servira au contraire et grandement, je l'espère, dans l'esprit de ceux qui liront ces lignes sans parti pris, à faire triompher par la suite le bien-fondé de mes conclusions, tendant rien moins qu'à décréter la bonne et belle qualité de l'œuvre. en sus de son mérite d'art, en la basant sur sa parfaite authenticité d'ancienneté.

Ma façon de jeter sans ménagements, dans le débat et dès son origine **et signature et date de notre marbre**, a dû avoir, pour le moins, pour résultat de créer l'impression que, l'*une et l'autre*, ou au moins l'*une ou l'autre* de ces deux propriétés de l'œuvre, *avaient attiré mon attention, plus que de raison :* si cette impression a pu se produire, on a eu peut-être aussi, j'aime à le croire, le sentiment très net, que réticences et faux-fuyants ne sauraient être mon fait. Pas plus qu'ils ne conviennent à la droiture, ils ne peuvent non plus servir utilement l'habileté dans la discussion, ce sont là, selon moi, pauvres moyens, sentant d'une lieue la timide et maladroite excuse. *Si une tare existe*, et à plus forte raison, lorsque par bonheur *elle se trouve* **être si minime**, *qu'elle n'atteint en rien les qualités primordiales de bonté et de beauté, formant l'essence même d'une œuvre, il faut, à mon sens,* **rigoureusement l'avouer**; quitte, pour arriver à en prouver l'entière inanité, à la faire brutalement toucher du doigt; *alors, mais alors seulement, on la fera reconnaître de si parfaite insignifiance* par tout esprit judicieux, qu'*elle se trouvera fatalement écartée, et cela pour toujours.*

Eh bien! je l'avoue donc en toute franchise, sur ce point spécial de notre marbre je suis tenu à faire des réserves. Mais ceci dit, réfléchissons tout d'abord et voyons *où commence et où s'arrête l'importance qu'il convient d'accorder à une signature, d'accorder à une date apposée sur une œuvre sculpturale*. Pour juger sainement de cette importance, une division, une spécification dans la nature et l'ordre des productions sculpturales, s'imposent *a priori;* ainsi réparties elles nous montreront que, *signature et date,* suivant qu'elles se trouveront tributaires de telle ou telle classification, prendront une importance de premier ordre, ou bien que cette importance pourra devenir secondaire et qu'alors atténuée elle arrivera, souvent, jusqu'à devoir être tenue pour quantité négligeable dans le domaine des préoccupations d'analyse, dans le domaine des argumentations *ad valorem*.

Cette classification, cette distinction, que j'entends établir dans la procréation des œuvres sculpturales, découle rationnellement de l'ordre tant moral que matériel régissant toute manifestation de l'industrie humaine; leur nom : *maternité* et *filiation*, si, pour préciser brutalement, physiquement, en quelque sorte, les étapes qui président à la genèse des œuvres d'art, il est permis de les rapprocher aussi matériellement du grand acte de la nature. *La maternité* : *l'œuvre mère, l'idée première,* créée de toutes pièces dans la matière plastique — terre, ou cire — par la main de l'artiste, *et aussi la survie*, pour ainsi dire, assurée à cette première manifestation de la pensée du sculpteur, *par le moulage* en plâtre, redisant, aussi naturellement que fatalement, par voie d'empreinte infrangible, les qualités essentielles de l'œuvre créée. *La filiation* : *la reproduction, la redite, la traduction* servilement fidèle, par voie de copie, de cette œuvre première, exécutées dans des

matières diverses, marbre ou pierre, voire même le bronze bien que tributaire du moulage, à cause de la surcharge de travail qu'il reçoit du fait des retouches en ciselure, et s'imposant fatalement après la fonte. Amateurs, connaisseurs, ou experts viendront-ils à se trouver en présence d'une production appartenant à cette première catégorie d'œuvres mères, ils pourront alors *utilement tenir compte de la signature et même de la date* apposées sur cette œuvre, car, outre les qualités maîtresses de la facture propre à son auteur, qu'elle offrira à leur examen, elle livrera aussi à leurs regards une signature aux caractères très libres, une signature, pour ainsi dire prime-sautière, puisque l'artiste au courant de l'outil, et sans aucune peine, comme se jouant, aura tracé son nom dans la matière plastique, dont la mollesse n'aura naturellement offert qu'une très minime résistance à la pointe de l'outil, en bois ou en métal, chargé du soin de nommer l'auteur. Un contrôle sévère de la qualité de la signature, s'imposera alors, car elle apportera dans l'occurrence, et de façon sérieuse, sa part de contingences dans le domaine des preuves pour l'authenticité. Par contre, si la production rentre dans la seconde catégorie, que j'ai indiquée, c'est-à-dire, de ces œuvres *formant, de par la matière même, des reproductions ou des redites,* puisque engendrées par voie de copie, *l'importance de sa signature, de sa date ne saurait compter que dans une proportion très atténuée*, étant donné, que le plus souvent, *elles seront dues à l'intervention d'une main étrangère*, celle du praticien, pour le marbre ou la pierre, imitant de son ciseau le nom inscrit sur l'œuvre mère, ou encore la main du ciseleur pour le bronze, accentuant de son burin les caractères insuffisamment venus à la fonte. J'ai sous les yeux une douzaine d'estampages de signatures de Houdon, estampages pris par moi sur des

œuvres incontestables et incontestées du maître (1), *ces documents m'offrent tous cette remarque très suggestive* : parité *presque absolue entre les signatures et dates relevées sur des originaux terres-cuites ou plâtres ; par contre* dissemblances *assez notables, entre les diverses signatures : provenant de marbres ou de bronzes.* Donc, on le voit, *ma théorie se trouve juste en ne reconnaissant de réelle portée pour l'identification, qu'aux signatures et dates inscrites sur les œuvres mères.*

D'ailleurs, comme tous les maîtres, Houdon ne s'est pas astreint, et n'aurait pu s'astreindre, à faire ses marbres lui-même — le nombre immense de ses productions dément *a priori* cette supposition enfantine — ses marbres étaient travaillés dans son atelier et sous sa surveillance directe (2), s'il est sage de reconnaître

1. Ma collection documentaire se complète aussi en ce sens, par quelques échantillons de signatures prises, par moi, en estampage sur des œuvres douteuses, et même fausses, au cours de mes expertises.

2. Si on veut bien reporter sa pensée, sur la quantité énorme d'œuvres de Houdon traduites en marbre, parmi lesquelles des figures aussi travaillées que celles de Morphée ; de Voltaire, de la Diane, de la Frileuse, de l'Eté, de Tourville, de Washington, et toute une série de bustes tels : Voltaire, Molière, Franklin, Cagliostro, Suffren, Louis XVI, Mme Victoire, Mme Adélaïde, Monsieur, Madame, Mme de Serilly, Sophie Arnould, — pour ne nommer que les travaux les plus importants — il apparaît de toute évidence que l'artiste dut fatalement recourir au concours de praticiens, travaillant sous ses ordres et sous sa surveillance. *L'appréciation que j'avance ici, reçoit d'ailleurs une singulière sanction de vérité par les quelques mots accompagnant au catalogue du Salon de 1773, la description que Houdon donne* de ses deux monuments funéraires : du Prince Michel Michailowict Galitzin (n° 229) en disant :

«... Cette figure de grandeur naturelle est appuyée sur « un fond formant pyramide qui doit être accompagnée de

que souvent, en exerçant cette surveillance, il s'est laissé aller à apporter sur ses marbres, voire sur ses bronzes, le concours de sa grande habileté, de sa remarquable maîtrise de praticien et de ciseleur, donnant de vibrants et mordants accents, qui apparaissent très nettement sur ces exemplaires ainsi privilégiés, *je crois cependant être dans le vrai, en pensant, qu'il dut plus que* **rarement signer de sa propre main** *ses marbres, je n'en connais, en effet, que bien peu pouvant revendiquer cet honneur.*

Tout ce que je viens de dire, plus haut, touche en fait à la généralité des productions sculpturales et aux procédés, presque universellement, en usage chez leurs auteurs, si puis, de cette généralité, nous passons au particulier, et cela pour arriver à nous occuper utilement de ce qui peut avoir trait à Houdon même, nous verrons mieux encore que le sentiment, que je viens d'exposer est le vrai. Pour en établir la preuve, je crois ne pouvoir mieux faire que de me servir du propre témoignage du maître, en le faisant intervenir directement dans le débat, par citation de ce qu'il a pu non seulement penser, mais écrire, quant aux signatures pouvant parfois se rencontrer sur certaines de ses œuvres. Par son mémoire du 20 Vendémiaire de l'an III, adressé à son ami Bachelier, il va nous apparaître de suite comme un grand exploité, singulièrement désabusé

« deux cyprès, *ce morceau, dont la pyramide de 10 pieds de*
« *haut sur 4 de large, s'exécute en marbre au Roule dans*
« *les ateliers de la Ville.* »

Et encore pour le n° 230 du même catalogue ; monument du Prince Alexis de Netriceurisch Galitzin :

Ce morceau de même grandeur que le précédent s'exécute dans le même atelier.

Ces termes mêmes disent bien qu'il s'agissait là d'un travail de pratique, fait dans des conditions habituelles pour l'artiste.

sur le crédit qu'il convient d'accorder aux signatures, tout au moins en ce qui le concerne personnellement.

« Je ne puis m'empêcher d'observer que... malgré les « lois sous l'ancien régime, on a surmoulé constamment « mes ouvrages, on les a défigurés en y mettant mon « nom, que d'autres moins honnêtes les copiaient « tout simplement en y mettant le leur ; que mainte- « nant au mépris des décrets formels de la Convention, « en faveur des Arts et des propriétés, on continue à « les promener publiquement et à me frustrer ainsi de « mon travail (1)... etc. »,

Ces lignes, écrites par le grand artiste, *portent en elles un double et précieux enseignement* **en ce qui est de la** *signature*, *en ce qui est de la date*. D'une part elles nous mettent, en effet, en garde contre tout emballement intempestif, pour arguer, sans plus, de la parfaite authenticité d'une œuvre, à la seule rencontre du nom de Houdon la dénommant à notre regard ; d'autre part elles nous interdisent par prudence la condamnation, pure et simple de toute autre œuvre, qui, à l'analyse, apparaî-

1. Certains incidents survenus du vivant même de l'artiste montrent à quel point il avait raison de juger, d'aussi amère façon, le tort qui pouvait lui être fait. C'est ainsi que vers l'époque où il livrait ses plus purs chefs-d'œuvre à l'admiration de ses contemporains, on voyait aux catalogues de ventes faites en plein Paris, démarquer certaines de ses œuvres pour les attribuer sans vergogne à d'autres maîtres : Vente de Cossé, novembre 1778, un exemplaire du buste de Sophie Arnould, par Houdon, attribué au catalogue à Caffieri, vendu 36 livres ; même œuvre avec même attribution dans la vente de Prault (imprimeur du Roy) 27 novembre 1780 ; enfin la même œuvre avec cette fausse attribution à Caffieri, se revoyait encore dans la vente de Proly (le 20 mars 1787) où elle atteignait le prix de 28 livres. Peut-être était-ce toujours le même exemplaire de ce buste si réputé du sculpteur.

trait revêtue d'une signature ou d'une date douteuse. Dans ce cas la réflexion s'imposerait impérieusement, et la loyauté commanderait une recherche minutieuse, *pour débrouiller le pourquoi et le comment de cette tare incriminant de faux une production, dont l'authenticité peut et doit, rationnellement se faire jour par un examen puissamment échafaudé et s'établir de ce fait par la superposition de déductions irréfutables.*

C'est donc semblable recherche pesant, pour ainsi dire, le pour et le contre, qui m'est strictement imposée, par la loyauté même de l'expertise, en ce qui concerne le marbre, faisant l'objet du présent rapport

La date de 1778, s'inscrivant en la matière est irrécevable, malgré les qualités d'ancienneté de l'exemplaire, qualités d'ancienneté dont je ferai la preuve au moment voulu. Tout comme moi, d'autres peut-être auront été, ou pourront être frappés par tout ce que, l'année ainsi mentionnée, a de choquant; l'Histoire est là, qui nous en démontre, en effet, toute l'invraisemblance. *Par l'examen très attentif du marbre, ma religion étant entièrement éclairée sur sa valeur* d'**ancienneté**, je crains, d'autant moins, d'avoir recours à la documentation historique, pour appuyer les raisons, qui me font porter ce jugement sévère sur cette date, *puisque*, comme je l'ai fait resortir, la « *Date* » *doit être tenue pour un accessoire, dont l'importance, toute superficielle, ne saurait conséquemment intervenir, que de façon fort relative. dans le jugement définitif à porter quant à l'authenticité même.*

Revoyons donc, à grands traits. *quand et comment, Houdon fut appelé à fixer, en un buste, l'image de Washington.*

Ce fut en l'année 1785, que Houdon fit, *pour la première fois,* le buste de Washington; les circonstances, entourant l'exécution de ce portrait, étant de précision

historique, toute hésitation, tout doute se trouvent donc écartés. Voici les faits :

Voulant rendre un éclatant témoignage de reconnaissance au grand citoyen — et cela de son vivant — par un hommage sortant de l'ordinaire, le Congrès de l'Etat de Virginie, dans sa séance du 22 juin 1784, votait que : « M. le Gouverneur eut à prendre des mesures pour « qu'on fît une statue du général Washington, du plus « beau marbre et de la meilleure exécution. » Mis en cause, le gouverneur Harrison s'adressait de suite aux deux hommes, qu'un long séjour sur le continent indiquait comme devant être d'un précieux conseil dans le choix du sculpteur : ces deux hommes étaient le ministre des Etats-Unis près le roi Louis XVI, Jefferson et le Dr Benjamin Franklin chargé par l'Amérique de missions officieuses en France. Dans sa lettre collective à ces deux représentants des Etats-Unis, Harrison annonçait l'envoi d'un portrait du général, peint, pour la circonstance, par l'artiste Wilson Peale « et devant per- « mettre au sculpteur de faire, d'après ce document, la « statue si ardemment souhaitée ».

Jefferson et Franklin désignèrent de suite leur ami Houdon, comme répondant seul, et en toute garantie, aux qualités requises, de goût et de talent de premier ordre, pour l'exécution de la statue projetée. C'est ainsi que dans une lettre, en date *10 décembre 1784*, adressée à Washington, Jefferson lui fait savoir qu'il a parlé, de la statue à faire, à Houdon « Tenu à Paris pour le premier sculpteur du monde »... que celui-ci, enthousiasmé à l'idée d'exécuter cette statue, a décidé de se rendre en Amérique, pour les études nécessaires, « *faire votre buste d'après nature.* »

Et Jefferson semble se passionner pour son rôle d'intermédiaire artistique ; en effet, il écrit encore quelques jours après (*le 12 janvier 1785*), cette fois au Gouver-

neur, pour lui dire l'artiste choisi, et pour insister sur la nécessité qu'il y a, à ce que celui-ci « se rende sur place pour faire d'après le modèle les études nécessaires » puis, il va récusant l'opportunité de l'envoi d'un portrait, condamnant l'utilisation d'un tel document, en montrant l'usage aventureux, par ces termes : « tous les « jours on fait des statues d'après des portraits, mais « si la personne vit encore, ces statues sont toujours con-« damnées par ceux qui connaissent le sujet... M. Hou-« don, ne pourrait sur ce point risquer sa grande répu-« tation et d'ailleurs il est si enthousiasmé d'être choisi « pour transmettre à la postérité les traits du général, « que sans hésiter un instant, il se propose d'abandon-« ner ses affaires ici, de laisser inachevées les statues « des rois (1) et d'aller en Amérique pour voir lui-même « le général, et prendre des mesures de sa personne. » (suit l'exposé des conditions de paiement de l'œuvre et les détails des dépenses de voyage et autres frais.)

Il est de toute utilité de remarquer, qu'à cette **date du 12 janvier 1785,** *Houdon ne connaissait pas encore les traits du général par l'arrivée d'un portrait et qu'en conséquence il était donc matériellement impossible, qu'il en eût fait une image quelconque.*

Telles furent les prémices de l'exécution du portrait de Washington, traité en buste par Houdon, et l'époque qui se trouve déjà indiquée par les lettres que j'ai signalées, va être définitivement fixée en poursuivant cette revue documentaire : c'est donc, dans cet ordre de renseignements encore utiles à consulter :

1. Allusion probable au buste de Louis XVI, pour la Société des Agents de change, et à un autre portrait officiel du souverain, que l'artiste pensait avoir à faire vers ce temps pour la Couronne même. Et encore à un monument, que les Etats de Bretagne avaient projeté d'élever à la gloire de Louis XVI, vers ce même temps.

Une lettre datée du *23 juin 1785*, et signé d'Angiviller, par laquelle l'Ordonnateur des Bâtiments du Roy, notifie un congé de six mois à Houdon pour « le voyage « que vous avez besoin de faire chez les Etats-Unis pour exécuter le monument qu'ils se proposent d'élever au général Washington... etc. » (Archives Nationales O[1] 1918[2] 196). *En possession de ce congé, Houdon s'embarquait au Havre le 22 juillet 1785*, en compagnie de son ami Franklin et ils arrivaient à Philadelphie *le 14 septembre.*

Le 20 du même mois, lettre de Franklin à Washington, lui annonçant l'arrivée de l'artiste, prêt à se mettre au travail.

Réponse, par courrier immédiat, du Général invitant le sculpteur à venir le rejoindre dans sa terre à Mount-Vernon, où il villégiaturait pour l'instant, et exprimant aimablement à l'artiste combien il aurait désiré que « le sujet de la besogne du sculpteur eût à être plus « digne du grand génie du premier statuaire de l'Eu« rope. »

Arrivé le 2 ou 3 octobre à Mount-Vernon, l'artiste, comme nous l'apprend *le Journal* même de Washington, se met de suite au travail :

« *Le 7 octobre, vendredi, j'ai posé, comme je l'ai fait hier pour* **M. Houdon qui fait mon buste**. »

« 10 octobre, lundi, *j'observe les procédés de préparation et de mélange du plâtre d'après M. Houdon.* »

« *19 octobre (mercredi). M. Houdon, ayant terminé le travail pour lequel il est venu est parti le lundi (17) avec ses élèves. Ses œuvres et ses instruments ont été embarqués dans mon bateau pour Alexandrie, d'où il a pris le mardi matin une voiture pour Philadelphie.* »

Ainsi nous sommes définitivement fixés, ce fut seulement — et il ne saurait en aller différemment, d'après l'Histoire même — *en l'automne de* **l'année 1785**, que

le grand sculpteur exécutait en un buste, le portrait du Grand Citoyen de l'Union (1).

Ceci bien avéré : un marbre se présentant porteur d'une autre date *que celle de 1785, il semblerait donc n'y avoir* — et cela en toute logique — qu'à passer la condamnation pure et simple, quant à la validité d'authenticité en ce qui concernerait l'ancienneté de l'exemplaire, **n'était heureusement** — comme j'ai pris la précaution de le faire remarquer, par anticipation — *le peu de crédit qu'il convient d'accorder à une date s'étalant sur un marbre ; et je vais de suite en apporter ici la preuve éclatante en rapprochant notre marbre d'un exemplaire et celui-là placé de si illustre façon, qu'on l'eut cru inattaquable : j'ai nommé la terre-cuite du Musée du Louvre provenant du legs Walferdin.*

Bien que les exigences de notre travail ne nous aient nécessairement permis, qu'une revue hâtive et restreinte de la documentation, *nous n'en sommes pas moins en pleine possession de la genèse réelle du portrait de Washington, et arrivé à ce point de notre étude, ne tenant compte*, par amour de la vérité, *d'aucune considération ni de provenance, ni de milieu, nous allons voir en toute indépendance de jugement*, **ce qu'est au juste** *et en toute sincérité le Washington du Louvre, nous offrant, en tant qu'aspect, un type conforme à notre marbre.*

Quelques auteurs n'ont pas hésité à déclarer que ce buste du Louvre était la terre originale modelée par

1. Une longue étude, que j'ai faite il y a quelques mois, d'un plâtre original du portrait de Washington par Houdon, me permet de certifier que, comme l'avait donné à entendre la documentation historique, la première image du Général avait été conçue par l'artiste dans un autre esprit et exécutée sous un aspect et dans une forme différente, que celui du Louvre, malgré la similitude des traits.

Houdon à Mount-Vernon. C'est ainsi, que Mlle Florence Ingersoll Smouse, dans sa très appréciable étude, parue dans *la Revue de l'Art ancien et moderne* (avril 1914) et portant pour titre « Houdon en Amérique », donnant le détail des exemplaires du Washington, conservés aux Etats-Unis, exemplaires tous nés, selon elle, de la première étude en buste que le maître avait faite du Général, Mlle Smouse ne manque pas de suivre cette tradition erronée en déclarant tout net : «... quant au buste de plâtre, l'original est au Louvre ». *Il y a là erreur manifeste, erreur matérielle au premier chef, puisque notre Louvre ne possède, en fait, qu'un estampage ancien mais en terre-cuite*. Quant à l'ancienneté dudit exemplaire elle est incontestable et incontestée, de même d'ailleurs que sa qualité d'estampage, *j'en veux pour preuve les nombreuses coutures sillonnant l'épreuve sur bien des points, coutures insuffisamment effacées* pour tromper tout œil connaisseur, *et disant clairement la filiation de cette terre-cuite, en dévoilant de la sorte les joints d'un moule-à-bon-creux, d'un moule-à-pièces, ayant servi à l'engendrer il y a de bien nombreuses années.*

C'est, sans doute, cette très lointaine origine, qui a conseillé à Stanislas Lami, dont *le Dictionnaire des Sculpteurs du XVIII*e *siècle,* est aussi documenté que consulté, de pouvoir se permettre de fixer une date certaine de naissance à la terre du Louvre, en disant, dans le court article consacré aux bustes de Washington par Houdon :

« Le général Washington. Buste en marbre. Fait par « Houdon dans la propriété du général en Virginie. « Salon de 1787. Métropolitan Muséum à New-York. « *Une terre-cuite* (**année 1786**) *est placée au Musée du « Louvre* (*n° 715*)*; elle provient du legs Walferdin.* Un « plâtre a passé à la vente de 1828. Un marbre se trouve

« au musée de Versailles (nº 630 du catalogue d'Eudore « Soulié) ; il a été exécuté en 1801, pour la Galerie des « Consuls aux Tuileries » (page 430 du vol. I du *Dictionnaire des Sculpteurs du XVIIIe siècle*).

Certes on ne peut exiger, dans un ouvrage aussi compliqué, que celui de M. Stanislas Lami, une documentation de précision inattaquable, mais, tout en en louant le mérite, on peut cependant regretter, tout au moins en ce qui concerne cette œuvre, une insuffisance de clarté dans l'énonciation pouvant prêter aisément à la confusion : ainsi, on pourrait croire que le marbre fut exécuté en Virginie, il n'en est rien, le travail en cette matière fut fait par la suite ; et encore par les dires de l'auteur, on pourrait présumer, que ce marbre fut exposé au Salon de 1787, la vérité encore, sur ce point, est autre : au Salon de 1787, le premier qui se présentât favorablement à l'artiste, rentré à Paris en janvier 1786, pour exposer son portrait de Washington (les Salons ayant lieu tous les deux ans par années impaires) Houdon n'exposait qu'un seul buste en plâtre, c'était justement celui de Washington, c'est d'ailleurs ce que nous montre sans conteste l'opuscule officiel du Salon de cette année cataloguant ainsi ledit buste : « nº *259. Le Général Washington, fait par l'auteur dans la terre de ce général en Virginie* : buste en plâtre. »

Je ne cherche, qu'on le croie bien, en faisant ressortir ainsi un manque de précision dans le texte invoqué, qu'à bien établir à quel point il est facile de pouvoir donner une interprétation dangereuse à une assertion au cours d'une preuve à faire pour l'authenticité d'une œuvre.

Mais, revenant au buste du legs Walferdin, il me faut malheureusement constater *que, tout ainsi qu'on s'est trompé en mentionnant, comme étant l'original ; la terre du Louvre ; l'assertion de M. Stanislas Lami, mise en contrôle avec cet exemplaire de notre musée, se trouve*

devenir tout à fait fantaisiste. car cet exemplaire s'il porte une date, n'entend certes pas, et pour cause, mentionner, par celle-ci, l'année 1786.

Annonçant par sa présence une naissance de quelques années, antérieure à celle du modèle original, — que nous savons exécuté, en 1785, par Houdon au cours de son court séjour chez le général Washington à Mount-Vernon — elle constituerait une étrange anomalie, anomalie susceptible d'entraîner jusqu'à la condamnation de la validité d'ancienneté de l'exemplaire, en se plaçant au point de vue historique, si, par une indifférence... de bon ton, l'érudition, heureusement, ne s'était, depuis toujours, décidée à n'attacher aucune importance à ce menu détail, ne voulant dans ses examens faire état que d'une vérité absolue de l'excellente et réelle qualité d'art de l'objet en décrétant hautement la pleine valeur d'authencité d'auteur et d'ancienneté.

Pour démontrer cette indifférence, ce mépris de l'érudition pour ce détail, point n'est besoin de grandes phrases, un seul document, mais d'une valeur indiscutable puisqu'officiel va me suffire : le Catalogue officiel des moulages en vente au Palais du Louvre, rédigé par M. Paul Vitry, conservateur-adjoint de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des Temps modernes, audit musée du Louvre. Dans ce petit opuscule donnant tous détails concernant les moulages pris sur beaucoup d'œuvres des maîtres anciens (dont la plus grande part au Louvre) par l'Administration du musée, opuscule qui pourrait, à juste titre, recevoir ce pompeux et mérité épigraphe : « Précis des origines, provenances et dates des chefs-d'œuvre des maîtres anciens ; surmoulés par les soins de l'Administration des Beaux-Arts », *on ne rencontre — vous m'entendez bien — nulle mention de l'année pour le Washington*. En effet le catalogue ainsi disposé :

Numéros d'ordre	Numéros du moulage	DÉSIGNATION DE L'OBJET	Emplacement de l'original	Dimensions Hauteur	Dimensions Largeur	Prix
469	943	Buste de Washington (terre-cuite)	Louvre	0,55		12,00

est muet sur l'année d'origine, — or retenez bien ceci — cette œuvre, portant cependant une date, offre seule cette lacune, toutes les autres œuvres de Houdon (et elles sont nombreuses dans ce document) *ayant en la matière une date inscrite ont, par le soin du catalogueur, conservé cette précieuse particularité accolée à leur désignation.*

Cela est digne d'être remarqué, car, il faut l'avouer, si, le catalogue n'était rédigé par un homme à l'érudition artistique très appréciable en général, mais, encore, très averti en particulier dans les questions touchant Houdon, *il conviendrait d'imputer cette omission à un hasard étrangement heureux, puisque venant juste à se produire sur une œuvre, qui, par sa date, se trouve être en contradiction flagrante avec les données historiques sur l'origine du modèle original, et qui, ainsi omise, écarte* de plano *tout embarras pouvant surgir de cette contradiction historique.* Cette omission se produit donc de façon si *heureuse*, qu'elle a tout l'air, il faut le reconnaître, *d'avoir été particulièrement voulue*, en effet *la lacune constatée au catalogue cesse d'exister dès qu'on examine le moulage* (mis en vente aux magasins de moulages du musée même). *Celui-ci redonnant par surmoulage de la terre-cuite les moindres détails de l'exemplaire, venus, aussi fatalement que naturellement en*

franche empreinte, étale en effet sur la bande de coupure de l'épaule droite : primo le nom Houdon ; **secondo la date nettement tracée 177**, *dont seul le dernier chiffre, d'incision moins violente, partant de lisibilité moins facile, peut faire équivoquer entre un 8 ou un 9.*

D'une part nous l'avons vu, *lacune* au catalogue par omission ; *volontaire*, j'incline, plus que jamais à le croire, *les données historiques ne pouvant, réflexion faite, être ignorées de M. Vitry ;* d'autre part et par contre, sur les exemplaires moulés et mis en vente par les soins de l'administration des Beaux-Arts et l'intermédiaire du musée du Louvre, **présence révélatrice de la date** *s'étalant sur la terre surmoulée et nécessairement venue en franche empreinte.* Ceci reconnu, ces deux constatations caractéristiques ne suffisent-elles amplement *à déterminer de façon péremptoire le peu de crédit qu'il convient d'accorder à une* **date** en matière de justification d'authenticité d'une œuvre ? Il faut bien qu'on en ait ainsi jugé en si haut lieu, car on a tenu à en marquer toute l'insignifiance par la conduite adoptée, en laissant subsister ce bizarre état de choses qui, en toute autre circonstance, aurait eu pour conséquence d'amener un conflit entre l'Administration des Beaux-Arts et le Musée ; la logique exigeant en effet que le catalogue mentionnât (comme pour toutes les autres œuvres) la date inscrite sur la terre ; ou par contre, si elle est dûment reconnue, comme entachée d'anomalie historique — c'est le cas — le bon sens et l'érudition officielle devant veiller à ce que le jugement populaire ne vienne faussé par une documentation erronée, ayant d'autant plus de poids qu'elle émane de source officielle, il était de toute urgence, que l'on fît disparaître la date mensongère des exemplaires vendus sous le couvert de l'Etat.

Mais au contraire il faut reconnaître, qu'en décrétant

en quelque sorte, par une indifférence voulue, le peu d'intérêt qu'il convenait d'attacher à ce même détail, l'Administration fit preuve de sagesse, car un seul fait domine toute la question : la parfaite valeur d'art de l'estampage ancien du buste de Washington, légué au Louvre par Walferdin.

Ceci dûment établi, j'y veux voir une approbation symptomatique m'autorisant à demander rationnellement, s'il y a lieu d'en user autrement, pour notre marbre, que pour la terre? puisque se présentant en l'espèce, dans les mêmes conditions de valeur d'art et d'ancienneté — j'en vais faire la démonstration probante — et n'ayant, somme toute, contre lui, tout ainsi d'ailleurs que la terre-cuite du Louvre, que le fait contrariant d'offrir à l'examen cette malheureuse tare ; et par là, je le dis de suite, il se trouve être tributaire de son illustre sosie, par un concours de circonstances fortuites, chose que je prouverai aussi avec facilité; car selon l'adage populaire qui veut : qu'on ne soit plus royaliste que le roi, j'entends qu'il me soit permis de fournir au sujet d'un marbre ancien, de ce marbre ancien, des explications, lui conférant sa pleine valeur, alors que l'on a cru pouvoir s'abstenir de tout commentaire à propos d'un exemplaire, se présentant pourtant porteur d'égale entorse à la vérité historique, du seul fait que sa présence en un lieu, comme sacré, semblait le rendre par cela même inattaquable et indiscutable en toutes ses parties.

Différence de matières, une fois faite, *les deux exemplaires, terre-cuite et marbre révèlent*, qu'on le sache, *parité d'avantages, parité de désavantages à l'examen. Les avantages,* s'inscrivant de plein droit du fait des qualités d'art, dues à la belle ordonnance du dessin, se lisant couramment au travers de la fermeté des plans, sainement établis dans la répartition des valeurs anatomiques

du facies, os et muscles ; et dues, encore, à la préciosité d'un modelé des chairs et des accessoires, modelé en plus richement doté, de-ci de-là, d'accents vibrants par la main experte du modeleur sur la terre, du praticien sur le marbre ; *les désavantages : les chiffres, pour tous deux, constituant la date ; telles sont les particularités maîtresses qui caractérisent l'égalité, la parité pour ces deux exemplaires.*

Mais, j'y songe, *cette parité est pour moi si logiquement existante*, que je la déclare tout net, sans établir dans mon esprit la moindre démarcation, qui pourtant entre en ligne de compte ; la voici : c'est que si la terre-cuite, du fait de son séjour au Louvre a, en quelque sorte, ses titres de noblesse, lui conférant comme par lettres-patentes *sa pleine authenticité d'ancienneté,* indiscutée et indiscutable, que nul n'oserait attaquer, et moi moins que tout autre, moi, dont une constante étude de la technique de Houdon a rempli la vie de travail et qui, par cela même, me plais à reconnaître le bien fondé du sentiment général *en ce qui concerne les qualités de parfaite authenticité de cet exemplaire;* j'oublie donc dans cette démarcation à faire entre le marbre et la terre-cuite : que, si celle-ci est aussi avantageusement placée pour la discussion, il n'en va pas de même pour notre marbre qui, lui, se présente en noble inconnu, *auquel il est de toute urgence de fournir les références nécessaires,* pour qu'il puisse frayer d'égal à égal avec une si illustre rivale, sans risquer, pour le moins, de se voir qualifier d'intrus. *Ancien qu'il est, et de bonne et belle qualité d'art qu'il est de même, lui aussi*, qu'on le sache, *il mérite les égards dus à toute œuvre belle et bonne.*

De longues phrases ne sont point nécessaires pour démontrer cette vérité ; *elle peut s'établir par deux procédés dans l'examen à faire, tous deux de poids définitif*

dans la valeur du jugement à porter : l'examen brutal, en quelque sorte, puisque faisant entrer en ligne de compte la matière même ; l'examen par contre, presque d'ordre moral, puisque s'attaquant à la technique du travail pour arriver à en dégager la qualité réelle d'art, impartie tant au maître, qu'à l'époque qui vit créer l'œuvre.

La matière offre une particularité d'origine, qu'il est tout d'abord indispensable de souligner ; *elle fut extraite des carrières de Seravezza, près Pise,* **en la vieille** *Toscane. La matité, l'opacité, la compacité moléculaire de la matière d'une part,* et par *ailleurs de multiples et infinitésimales paillettes argentées, brillantant sur de nombreux points du buste,* ne sauraient faire douter l'homme de métier *sur cette provenance de Seravezza, à retenir pour ce marbre.*

Il y a, déjà, là *plus qu'une rencontre fortuite, pour pouvoir préjuger ce buste comme travaillé dans l'atelier de Houdon,* car il est bon de se remémorer, ou au besoin si on l'ignorait, de savoir, *que par des exemples multiples, il apparaît de façon certaine, que le grand sculpteur eut une* **prédilection aussi marquée que constante,** *pour ce marbre spécial* ; sans aucun doute à cause des heureux effets qu'il en pouvait tirer par la finesse de son grain, laissant aux modelés des chairs toute la douceur désirée, douceur encore mise en valeur par cette matité, cette opacité dépourvue du brillant habituel aux autres marbres généralement employés dans la statuaire et plus spécialement inhérent au Carrare (1).

1. Dès 1906 dans un rapport concernant un buste en marbre de la Diane, j'exposai déjà mes remarques sur l'usage du Seravezza fait par Houdon, de même que quelques-uns des arguments, que j'apporte plus loin, sur l'action des phénomènes géologiques et l'action atmosphérique sur les marbres. Ce rapport qui intervint en ce temps dans un procès devant le Tribunal civil de la Seine, fut jugé d'ordre

Certes, le fait de rencontrer un buste traité en cet avantageux Seravezza, n'impliquerait, pas de droit, la nécessité de l'admettre d'emblée pour œuvre due au ciseau du maître, ou à celui de ses praticiens habituels travaillant sous sa direction ; certes, un habile faussaire instruit de cette prédilection de Houdon, aurait pu perpétrer un faux en employant égale matière, *mais*, — sans parler de la patine que l'âge a apportée sur le marbre et qui somme toute pourrait, par une recherche habile, avoir été imitée avec succès — *ce que faussaire aussi habile fut-il, à moins d'être sorcier, n'aurait pu arriver á donner au marbre lui-même, c'est l'âge*, **l'ancienneté réelle et non fictive, l'ancienneté natu-**

assez intéressant pour avoir l'honneur d'être publié presque en son entier par le Journal des *Débats* du 27 mai 1907, et de se voir à nouveau réédité par l'*Intermédiaire des Curieux et Chercheurs* dans son numéro du 30 mai 1907, citant intégralement l'article des *Débats*.

Dans un très important ouvrage que je consacre à nouveau à la technique et aux œuvres du maître, ouvrage en voie de publication et ayant pour titre : *Houdon et son Epoque : sa vie, sa technique et ses œuvres*, au cours des examens des productions de l'artiste je me suis occupé en détail de beaucoup de ses marbres et c'est ainsi que notamment à propos d'un bel exemplaire du buste couplé connu sous l'appellation du « *Baiser donné* », j'ai écrit : « Le marbre « était soigneusement traité, et s'il n'accusait toutes les pré« cieuses qualités du maître dans les accents et finesses du « modelé, c'était tout au moins un bel et bon ouvrage d'ate« lier, *de plus il était pris dans un bloc de Seravezza, marbre « que le maître affectionna tout particulièrement et dont il « fit un usage presque constant*, sans doute à cause des « belles qualités qu'il offre dans le travail statuaire : com« pacité moléculaire plus dense, opacité plus accentuée que « dans le Carrare, partant plus de perfection dans le modelé « des chairs, et de tenue dans les grands plans concourant « au drapé ». Le marbre dont il est question dans ces lignes est entré, depuis mon examen, dans une collection parisienne très réputée dans laquelle il tient, à juste titre, une place d'honneur.

relle *venant, par la succession continue des ans, s'amasser sur et en la matière elle-même, et ancrée et incorporée qu'elle est à cette matière, venant enfin à se montrer de façon éclatante aux regards*, par ce grand principe de la Nature même, qui veut que toutes choses au Monde, subissent perpétuellement ses lois *et répondent à l'interrogation de l'homme par les manifestations inévitables auxquelles elles ne sauraient échapper.*

Ce marbre est ancien, inéluctablement ancien, peu importe pour l'instant ce qu'il est, ce qu'il vaut en tant qu'art, seule la matérialité du fait nous occupe. De son ancienneté telle est la raison :

En tant que qualité — matière, ce marbre offre des tares, des défauts — défauts et tares amplement suffisants, pour que de nos jours on l'eut laissé de coté, le jugeant indigne d'un travail statuaire — *or, le propre des particularités désavantageuses est d'aller s'accentuant avec l'augmentation de l'âge.* On sait en effet que d'origine sédimentaire les marbres se rencontrent plus ou moins, et de valeur diverse, dans tous les terrains, que de ce fait le propre aussi de leur essence, à l'origine sédimentaire, ou calcaire compacte, est de subir avec une remarquable sensibilité l'action métamorphique et cela jusqu'à transformation complète ; on sait encore qu'influencés en plus par les phénomènes géologiques ils reçoivent par cela même des mélanges dus à des matières métalliques, qui amènent en grande partie pour certains d'entre eux, dits marbres de couleurs, leur coloration générale, ou encore ces veines ou taches qui en font la valeur ; pour les marbres blancs ou statuaires formés le plus spécialement de chaux carbonatée, la coloration toujours monochrome d'ailleurs et tout à fait partielle, est purement accidentelle, et n'en constitue en aucun cas la valeur réelle, bien au contraire — *chez ces marbres blancs donc, cette influence*

métallique se traduit par la présence de simples taches, de gerces, causées par l'interruption de la compacité moléculaire, *légèrement teintées, de légères veines,* tous accidents plus ou moins répandus ou répartis sur la totalité de la surface, et d'étendue plus ou moins grande. *Or la particularité dominante de ces maculations* — véritables tares en l'espèce, au point de vue statuaire — *est que, dues qu'elles sont à une origine purement métallique, et pour le plus souvent à peine visibles lors de l'excavation de la matière, elles prennent une apparence d'autant plus grande, qu'avec l'âge leur séjour à l'air va se prolongeant, amenant ainsi, dans certains cas, une oxydation si complète des parties métalliques incorporées dans le marbre et superficiellement visibles, que simples taches d'un gris très pâle à l'origine, par la suite des ans elles arrivent à s'intensifier en coloration, au point d'afficher une teinte* **plus proche du noir que du gris***:* Mais pour que ce phénomène scientifiquement parlant accomplisse sa complète évolution, *une succession d'années si nombreuses est nécessaire, que nulle vie humaine, même très longue ne pourrait entièrement le constater. C'est ce phénomène, d'ordre brutalement scientifique,* **que nous offre notre marbre, criant jusqu'à l'évidence sa parfaite ancienneté**; *et que l'on ne s'y trompe pas, pour obtenir ce résultat nul truquage, basé sur une intervention chimique n'est possible ; en effet, tout acide, ou autre liquide à combinaison chimique, entraînerait fatalement de par la capillarité du marbre, un plein insuccès, amenant d'autres taches fort compromettantes et proclamant ainsi l'intervention frauduleuse.*

Par l'ensemble des constatations d'ordre matériel, d'ordre purement scientifique que je viens de faire, on peut je crois établir que ce marbre est ancien, *car son examen nous révèle en effet des taches* (notamment sur

la joue droite du sujet), *qui sont fortement significatives étant* par le phénomène d'oxydation des parties métalliques sous l'influence atmosphorique, prolongée pendant de longues années, *arrivées à une coloration d'un noir intense.*

Ce point d'indubitable certitude d'ancienneté fixé, pour la matière, il cesse d'être indifférent de s'occuper de la qualité d'art que l'œuvre présente, et il devient tout naturellement permis de faire entrer en ligne de compte *la coïncidence assez suggestive de la provenance de la matière, c'est-à-dire de Seravezza, avec la prédilection marquée et constante de Houdon pour cette belle spécialité de marbre.*

Ayant eu toujours, par conséquent, des travaux à effectuer en Seravezza, il devient tout rationnel de penser, qu'un bloc de ce marbre ait pu se trouver inemployé dans l'atelier (déchet probable de la mise au point d'un ouvrage plus grand), et que ne se présentant pas avec la valeur matérielle de premier ordre, du fait de certains défauts : taches, gerces, trous de verre, il ait pu suggérer l'idée soit à Houdon, soit à ses sous-ordres habituels, Begler et Michetti, de *l'utiliser à un ouvrage d'atelier en établissant, une fois de plus, un marbre du Washington si réputé et très goûté du public contemporain.* Houdon lui-même, dans son Mémoire du 20 vendémiaire an III — auquel j'ai déjà fait un emprunt au début de cette étude — *Houdon ne nous a pas caché ses habitudes de reproductions fréquentes de certaines de ses œuvres, leur apportant même, sans le vouloir, comme un brevet de pluralité*, lorsque détaillant, pour son ami Bachelier, l'ensemble des travaux qu'il a exécutés, jusqu'à cette date de 1794, il écrit :

« Beaucoup de bustes presque tous d'hommes célè-
« bres, Molière, La Fontaine, Diderot, d'Alembert,
« Palissot, Buffon, Voltaire, Rousseau, Franklin, **Vas-**

« hington, Barthélemy, etc. etc., en bronze, *en marbre,* « plusieurs à moy... etc. »

Par ce texte on voit tout à coup le maître *se livrant à une sorte d'assez vaste entreprise, et donnant presque à son atelier allure de fabrique artistique éditant, aussi couramment que commercialement, le portrait des célébrités en vogue.*

Cette réédition constante de ses œuvres par le maître, si elle a été constatée bien souvent par la rencontre de très nombreuses redites (en plâtre et en terre-cuite par estampages, en bronze par fontes successives, et en marbre par copies répétées) pour la généralité des portraits faits par Houdon, *pour ce qui est du Washington, on peut, aussi bien, en cataloguer la réédition à plusieurs exemplaires, tous indiscutablement anciens,* ce sont :

A l'Atheneum de Boston, un plâtre ;

A l'Historical Society de New-York, un plâtre ;

Au Metropolitan Museum de New-York, un marbre.

Encore dans cette même ville un bronze (le premier fondu a-t-on dit) qui se trouvait chez un descendant du Général, chez M. William Lanier Washington, bronze qui après le décès de son propriétaire, a été adjugé dans sa vente (faite en mai dernier) au prix de 25.000 francs, au représentant de l'Institut Carnegie de Pittzburg.

Enfin, *le marbre du musée de Versailles,* que j'ai signalé, en reproduisant le texte du Dictionnaire de Stanislas Lami.

Versailles d'une part, le Metropolitan Museum de New-York d'autre part, *s'inscrivant chacun avec un marbre, donnent une sanction complète de vérité au dire de Houdon, parlant des nombreux exemplaires qu'il a pu faire des portraits de tous* « les hommes célèbres » *en général,* comme aussi de Washington *« en bronze,* en marbre, *etc. »*

Nous retrouvons un marbre, un buste en Seravezza, il est ancien, je l'ai prouvé ; par comparaison il se présente presque en tout conforme à l'exemplaire du Louvre, se différenciant peu par les mesures, et n'accusant de réelle dissemblance qu'en un détail, que je vais faire valoir — il en vaut la peine — ; *comment alors pourrions-nous hésiter plus longtemps à le faire rentrer dans ces travaux d'atelier, ayant pour objet l'édition, à un nombre X (?) d'exemplaires, des portraits des célébrités du temps, édition artistique certes, mais comportant aussi pour l'artiste un intérêt industriel, quelque peu motivé ?*

Par le travail de pratique, traité de façon assez peu appuyée, très réservé dans ses accents, et se maintenant dans une tenue, pour ainsi dire, assez blonde, *j'y reconnais en plusieurs points la technique de l'époque, qui, de manière presque générale* — et contrairement à notre méthode — *voulait que l'on allât renforçant l'intérêt par des accentuations successives, tandis que nous, marquant de suite assez fortement le trait, nous cherchons, le plus souvent, à donner la préciosité au modèle, en usant la matière, en arrondissant en quelque sorte les angles et en ne faisant mordre l'outil que bien rarement de façon violente sur l'œuvre déjà modelée, pour concourir à la recherche d'effets un peu vibrants.* Ce qui, pour résumer les deux méthodes synthétiquement, peut se traduire ainsi ; *la pratique du marbre chez les anciens procède du doux au fort, et par opposition absolue chez les modernes, elle procède tout au contraire du fort au doux.* En effet, nous accentuons presque de suite et poursuivons le travail en modelant par atténuation, les anciens eux, tout au contraire, modelaient entièrement le morceau et finissaient en accentuant par de vibrantes valeurs. Or notre marbre, s'il est déjà arrivé au dégré d'achèvement général et tout spécialement pour les par-

ties charnues, n'a pas encore reçu dans toutes les parties accessoires, cheveux et drapés, les accents vibrants si chers pour l'époque et qui pour elle trahissaient le summum du travail archifini.

Les tares qu'offrait la matière furent peut-être la cause, qui empêcha le *praticien de pousser si avant la recherche de l'effet par les valeurs d'accentuations, et de les généraliser davantage sur ce marbre.*

Quant à la conformité presque identique entre les deux exemplaires examinés, j'ai cependant donné à entendre, *que pour le marbre certaines et très légères différences existaient dans la mensuration comparative avec la terre-cuite, elles sont pour la plupart insignifiantes;* il est bon cependant de noter, que se tenant dans une donnée millimétriquement *plus accentuée*, et prises sur des parties entièrement achevées en tant que modelé, elles inciteraient, déjà, de par cela même, à pouvoir conclure, que ce marbre n'est pas une redite, une copie servilement textuelle de la terre, si, un détail auquel je n'ai fait qu'allusion, ne venait renforcer de façon plus claire, de façon plus formelle, ce sentiment: *il s'agit des yeux.*

A l'examen minutieux ils ne présentent pas identiquement la même coupe; c'est ainsi que l'œil gauche très allongé dans son dessin et clignotant en quelque sorte dans la terre-cuite, se trouve dans le marbre de forme différente, plus ouvert qu'il est et surtout moins allongé dans sa direction d'une commissure à l'autre, et quoique non entièrement terminés, en ce qui constitue cornées et pupilles, les yeux du marbre marquent cependant ces dernières comme devant être totalement différentes de celles des yeux de la terre-cuite, étant donné que la matière sur ce point n'a pas été ménagée pour obtenir semblable résultat, si curieux d'effet dans le buste du Louvre, faisant ressortir la pupille comme

une virgule très mince, au centre du trou figurant la cornée, et menée si audacieusement que, non seulement, elle affleure, mais même dépasse l'arête vive de la paupière supérieure. Mon sentiment est que la terre prise par estampage dans un moule à bon creux a été ainsi modifiée par l'artiste retouchant l'exemplaire avant la cuisson et que, par conséquent, notre buste ne saurait être le résultat de la mise au point d'un plâtre, *surmoulé sur cette terre*, mais proviendrait, bien au contraire, d'un autre plâtre, n'offrant pas cette similitude de détail ; et expliquant encore cette tendance d'augmentation, très minime, je le veux bien, constatée, dans la mensuration et dont le peu d'importance serait seulement due, tant à l'épaisseur de la terre qu'à sa qualité, n'ayant que très légèrement subi l'action de rétrécissement, tant dans l'assèchement que dans la cuisson, maintenant ainsi un juste équilibre dans les mesures comparatives des deux exemplaires. Cette origine diverse par voie d'un plâtre différent en tant que modèle du marbre en augmente d'autant l'intérêt. Ayant débuté par attirer l'attention sur la date, je crois devoir enfin expliquer la raison de son erreur flagrante.

La signature de l'exemplaire du Louvre, de l'exemplaire en terre-cuite, est nettement tracée comme d'une main impulsive ; on sent, on voit les caractères rigoureusement écrits de la pointe de l'outil dans la mollesse irrésistante de la matière plastique ; la date, par contre, *offre les chiffres* moins accusés, moins creusés, *comme peinés, d'une incision timide, si timide même que le dernier chiffre, comme je l'ai signalé, est de lisibilité plus que douteuse, pour moi donc ces chiffres ne furent pas écrits sur la matière molle, ils furent tracés sur la matière déjà sèche avec un outil de fer* — peut-être le buste ne fut-il cuit que très longtemps après son exécution — *ou même encore sur la terre une fois*

cuite (1), *et celui* qui data *de la sorte était, qu'on l'avoue si singulièrement informé, que l'érudit catalogueur des moulages du Louvre, n'a pas cru devoir le couvrir de son approbation, en inscrivant, après la désignation de la terre-cuite surmoulée, la date, comme il l'a fait pour toutes les autres œuvres du maître surmoulées et se présentant avec l'année désignant leur naissance.*

J'ai dit que notre marbre, offrant même tare historique était par cela même tributaire de la terre-cuite, en effet le praticien qui a exécuté le marbre a bel et bien écrit le nom de Houdon, se tenant dans la donnée habituelle de la signature du maître, *et elle n'apporte en soi-même rien de critiquable, en tant que signature pour une œuvre en marbre. Les caractères sont hardiment tracés, fortement creusés, sans hésitation, sans crainte, accusant nettement la forme qu'ils doivent donner aux lettres, après avoir vu cela, considérez les chiffres, vous en verrez l'incision moins profonde, moins franche, en un mot placés par une autre main que celle qui écrivit le nom Houdon, et ceci est si vrai que contrairement à l'habitude consacrée, les chiffres 177 sont moins hauts dans leur tracé que les lettres écrivant le nom; enfin* le 8, *qui n'observe même pas les lois de la perpendicularité la plus élémentaire, a été inscrit au petit-bonheur, en tout cas par une autre et nouvelle main, que celle qui traça les trois premiers chiffres;* le 8 *est encore, en effet, plus timide et beaucoup moins creusé que le reste voulant dater l'œuvre de façon catégorique, et détail victorieusement probant, la patine qui par les*

1. Malgré la dureté que présente la terre une fois cuite, *cela n'est cependant pas impossible*, bien des artistes retouchent leurs œuvres rentrant du four — ce qu'on appelle en argot de métier marcotté les terres — *mon maître Déloye en usait ainsi assez souvent, et moi-même chez lui, je fus souvent à même de devoir exécuter ce genre de travail.*

ans a recouvert la totalité de l'exemplaire, n'a pas eu encore le temps d'atténuer le brillant du marbre plus récemment entaillé sur ce point que le reste et le sillon formant le chiffre est encore d'un blanc très significatif en l'espèce.

Et pour résumer mon sentiment formel sur ce détail, je déclarerai donc : *pratique habile et signature, franches et loyales faites toutes deux par la même main au temps ancien, date ajoutée postérieurement et due à des mains hésitantes guidées par une documentation plus que rudimentaire, tout comme pour l'exemplaire du legs Walferdin du musée du Louvre* dont elles copièrent bêtement les chiffres erronés.

Pour ne pas laisser le lecteur sur une lecture aussi aride, que la longue démonstration que j'ai été tenu de faire, je me permets de citer une anecdote qui m'est personnelle. Elle apportera, je l'espère, un jour réel sur le peu de cas qu'il convient de faire en certaines occurrences de la signature du maître, rencontrée sur des œuvres, même de premier ordre et parfaitement anciennes. Cette anecdote est consignée dans un très important rapport (1) que j'eus à faire en février dernier au sujet d'une petite terre-cuite de Falconet, et n'est en quelque sorte que l'exposé des circonstances qui m'amenèrent à faire mon expertise et à lui consacrer une étude approfondie : « Ce fut dans les premiers « jours d'avril 1916, que j'eus l'occasion d'examiner, « pour la première fois, ce petit groupe signé Houdon. « Sa signature me valait l'honneur d'être consulté à son « sujet, par son propriétaire. De nombreux rapports et

1. L'étude dont je détache le passage anecdotique, avait pour titre résumant la qualité de l'œuvre : *Rapport sur un petit groupe : terre-cuite de Falconet, signée... Houdon* (Février 1917).

« différents travaux sur l'immortel auteur de la Diane « et du Voltaire, m'ayant fourni l'occasion de me créer « une certaine notoriété, quant à la compétence des « œuvres du sculpteur, on trouvait tout naturel de me « demander de vouloir bien garantir la parfaite authen- « ticité — déjà avancée par la signature — de cette « terre-cuite, qu'on soumettait à mon appréciation. Je « ne pus, à mon grand regret, répondre au désir de « M. G... D..., car dès les premiers instants de mon « examen, je devais lui déclarer que l'œuvre était « indûment signée du nom de Houdon, me basant pour « en juger ainsi sur trois motifs importants. Ces trois « motifs portaient : *primo*, sur la date d'origine de l'ob- « jet — que je plaçais aux alentours de l'année 1760 — « époque à laquelle Houdon, quoique déjà, très habile, « on est en droit de l'admettre, ne devait cependant, « être, à mon sens, qualifié pour exécuter une œuvre « aussi précieusement achevée, et offrant toutes les « finesses, toutes les roueries du métier d'un vieux pra- « ticien d'art ; *secondo*, et renforçant les premiers argu- « ments, sur la rencontre d'une technique dans le mo- « delé, autre que celle coutumière à Houdon ; *terzo*, « enfin sur le point que j'estimais capital en l'espèce : « certaines altérations dans les caractères de la signa- « ture, altérations, qui bien que très légères, me per- « mettaient néanmoins, de tenir la signature pour « non authentique, en tant que signature de Houdon. « La longue et très constante étude que j'ai faite des « œvres de Houdon, en leurs moindres détails, en leurs « moindres particularités, m'a rendu, naturellement « aussi très familière la connaissance de sa signature ; « tout cela m'autorisait donc à me montrer aussi for- « mellement affirmatif dans le jugement que je portais.

« Si cependant je niais la possibilité de voir la pater-

« nité de Houdon s'exercer sur ce groupe, je cherchais « bien volontiers à calmer le désenchantement de son « propriétaire, en reconnaissant en toute sincérité, des « qualités de premier ordre à l'œuvre ; je la déclarais « parfaitement ancienne, œuvre indubitablement origi- « nale, digne en tous points d'un grand maître, et je « terminais ma consultation en me permettant de donner « un sage conseil à M. G... D...

« L'époque de l'œuvre, que je plaçais vers 1760, son « sujet et sa composition me faisaient me ressouvenir « de Boucher — le peintre gracieux, n'avait-il pas, en « effet, inspiré bien des sculpteurs de ce temps? — de « plus, certaines tendances de métier, que je notais dans « ce groupe, me remettaient en tête certains modèles en « terre-cuite, exécutés pour les manufactures royales, « qui nous ont légué grâce à cela, tant de gracieux « petits chefs-d'œuvre traduits en biscuit, aussi, fort de « ces réflexions, conseillais-je au propriétaire d'orienter « ses recherches en ce sens, je le savais bien placé par « carrière, pour pouvoir aboutir facilement à d'heureuses « découvertes.

« Des mois passèrent et dans les derniers jours de « décembre, lorsque je ne pensais plus à ce petit groupe, « que de loin en loin, comme à un des nombreux et « jolis objets, que les hasards du métier nous font voir « de temps à autre, je recevais une lettre (23 décembre « 1916) de M. G. D..., m'annonçant qu'il avait enfin des « précisions sur les origines du groupe et me demandant « de le recevoir, pour me donner des détails. Au jour « convenu, j'eus le plaisir de m'entendre dire : que « j'avais sainement jugé le groupe : qu'il avait effecti- « vement été traduit en biscuit; que sa date d'origine « était bien conforme au temps que je lui assignais ; et « qu'enfin l'auteur n'en était pas Houdon, mais comme « je l'avais pensé, un autre grand artiste du temps,

« puisque dû au talent très souple du délicat maître,
« que fut Etienne-Maurice Falconet (1).

Conclusions

En retenant plus longtemps l'attention du lecteur par cette anecdote, je n'ai pas entendu, qu'on le sache, faire étalage d'un succès de diagnostic avantageux, je n'ai voulu que montrer, combien le sentiment de Houdon était juste à propos de la manière désinvolte, dont on en avait usé, avec sa grande réputation ; or, aussi bien que de son temps, on a pu signer de son illustre nom des œuvres n'étant pas de lui, tout aussi facilement a-t-on pu se permettre, par la suite, des surcharges de dates en croyant corser l'intérêt d'un travail ; le malheur est, qu'au point de vue de notre buste, cette impertinente façon d'agir se complique d'une preuve d'ignorance impardonnable des données historiques, concernant l'époque réelle d'origine du portrait de Washington: C'est d'ailleurs, le seul défaut qu'on puisse trouver à notre marbre, et qu'il partage, nous l'avons vu, avec la terre-cuite du Louvre, et amenant tout naturellement ce dilemme : les deux exemplaires étant de même qualité d'ancienneté, et portant même défaut doivent (ce défaut étant fatalement tenu pour quantité négligeable, puisque provenant, pour tous deux, de surcharges dues à l'ignorance), les deux exemplaires doivent, dis-je, être reconnus authentiques ; — ou bien, tous deux doivent être

1. Ce petit groupe date de 1765, il a été exécuté en biscuit à la manufacture de Sèvres, qui en conserve un plâtre dûment signé Falconet — et comme tel Sèvres l'éditait encore dans ces dernières années. Il est reproduit au catalogue illustré de la manufacture (Pl. VIII, n° d'ordre 95).

retenus pour inauthentiques, si l'on fait état de cette tare, la raison humaine ne pouvant en ses sanctions avoir deux poids et deux mesures.

Mais j'espère que le bon sens général et le jugement des amateurs, des connaisseurs, ne s'égarera jamais sur la valeur d'art de la terre-cuite du Louvre et que partant, il faudra accorder mêmes privilèges à notre buste, ce qui sera justice pleine et entière, car pour conclure je n'hésite pas, une fois de plus, à déclarer de la façon la plus formelle :

1° *Que notre buste en Seravezza* (matière préférée de Houdon) *est ancien*, du fait de constatations portant sur les phénomènes d'ordre matériel et purement scientifiques.

2° *Que par l'examen de la technique du travail il affirme encore même qualité d'ancienneté.*

3° Que le temps à assigner à son exécution doit se placer (du fait du genre de travail) *aux alentours de l'année 1801, dans laquelle Houdon refaisait un marbre du Washington pour la Galerie des consuls aux Tuileries et actuellement au musée de Versailles.*

4° *Qu'il convient de le ranger dans la catégorie dite : travaux d'atelier, et établis sous la surveillance directe et éclairée du maître.*

Et pour résumer toutes ces conclusions, en un seul tout de concrète vérité, je dis : **Bon et beau buste, parfaitement ancien.**

Fait en toute bonne foi et indépendance de jugement.

GEORGES GIACOMETTI

Le buste est en bel état de conservation, il n'a subi ni restaurations, ni nettoyages récents et apparents ; il présente quelques taches de la matière, notamment sur la joue droite, de même que quelques trous-de-verre.

Quelques rares et insignifiantes écornures à la base du buste, notamment au bord et en bas de l'écharpe, cette écornure semble assez récente. L'œuvre affecte la forme dite en Hermès.

*
* *

Rapport sur un buste en platre portrait d'une fillette signé : Houdon appartenant à M. François Guérault (de Rennes).

Ce buste offre les proportions de la nature ; il est coupé au-dessous des pectoraux, et privé de son socle ou piédouche d'origine, rappelle, en quelque sorte, par son aspect actuel, la coupe des bustes dits : *à la florentine.*

Je viens de dire que ses proportions sont conformes à la grandeur nature, voici en effet les mesures principales qui précisent cette assertion : la hauteur totale du petit buste est de 35 cm. 06 ; celle de la tête, prise du menton au sommet de la tête (contre le point de pratique) est de 18 cm. 09 environ, 17 centimètres déterminent donc la hauteur du petit torse et du cou de l'enfant.

En largeur, sur les points les plus développés, les mesures accusent : aux épaules 28 cm. 04, à hauteur des oreilles contre les tragus 11 cm. 06, enfin aux pariétaux, grâce à l'épaisseur assez notable des cheveux, 16 cm. 03.

Le buste se présente de face, le masque tourné à droite de manière assez accentuée. Les cheveux se divisant comme d'eux-mêmes, en mèches importantes, vont, suivant en cela leur direction naturelle, descendant en masses droites, et c'est seulement à leur extrémité, vers l'arrière du cou, qu'ils empruntent un mouvement ondulé, comme si l'usage du fer à friser était venu assouplir leur allure quelque peu rebelle. La caractéristique dominante du masque est la rondeur, — j'insiste sur ce point, car il offre une certaine différence

avec d'autres exemplaires que je citerai plus loin — cette rondeur est particulièrement appréciable en ce qui concerne le menton. Une robe, amplement décolletée en carré, laisse le cou et la poitrine de l'enfant à nu, tandis qu'une sorte de volant recouvre de ses plis mouvementés les épaules et la naissance des bras coupés à la hauteur des biceps. Tel est en ses grandes lignes l'arrangement du buste.

Déjà connu par d'autres épreuves, l'intérêt du buste en cause porte pour beaucoup sur *le degré, qu'il convient de lui assigner* dans la genèse et l'histoire particulière à cette œuvre, qui se présente avec une multiplicité d'exemplaires encore inexactement établie ; aussi pour arriver à marquer le rang essentiel à assigner à ce buste, faut-il, par l'examen attentif, tirer au clair l'état tout spécial de l'exemplaire lui-même.

A première vue sa qualité de fraîcheur, sa propreté assez singulière pour un plâtre non patiné, tel qu'il s'offre au regard, semblerait peu faite pour décréter l'ancienneté, cependant en considérant attentivement la matière même, on remarque aisément que son assèchement complet, ayant laissé au plâtre, sur de multiples points de l'œuvre, tout l'éclat de sa blancheur, démontre surabondamment que cette matière fut employée, voici de cela de très nombreuses années. La preuve en est qu'au grattage on obtiendrait la pulvérisation absolue, et de cela il résulte conséquemment que l'eau intervenue dans l'action du moulage a opéré, par la multiple succession des ans, sa plus parfaite évaporation. Cette évaporation ne saurait s'obtenir par un assèchement factice, comme celui résultant du fait de l'exposition de l'œuvre dans le rayon calorifique, se détachant d'un foyer plus ou moins proche, sans faire courir à l'objet des risques de craquelures de fendillement, d'écaillement presque inévitables ; de plus en admettant que

l'on échappât au désagrément de ces inconvénients, les couches extérieures se présenteraient alors seules parfaitement asséchées, tandis que les dessous, c'est-à-dire les parties intérieurement profondes, conserveraient encore des traces certaines d'humidité, par la présence de l'eau séjournant, quand même, dans les masses intimes de la matière, bien qu'échappant de ce fait à l'examen du regard investigateur.

Cet état d'assèchement, que la pulvérisation possible de la matière par grattage, pourrait révéler d'une part de façon déjà concluante, se trouve encore confirmée par une autre expérience des plus simples : la percussion. Sur tous les points innombrables sur lesquels j'ai fait porter cette expérience, le plâtre percuté a rendu un son clair ; aucune matité du son ne répondant donc à ce genre d'auscultation, il est facile de conclure à la *sécheresse, on ne peut plus complète de l'exemplaire, conséquemment établi depuis de très et très nombreuses années, d'où partant fatalement déjà ancien.*

Certes la fraîcheur, voire même la propreté de l'exemplaire, comme je l'ai dit plus haut, semblent un instant démentir cette qualité, mais bien d'autres œuvres se présentent dans les mêmes conditions. J'ai souvent eu occasion de le constater à propos de productions du maître même, notamment pour un petit buste d' « Anne-Ange Houdon », conservé dans la famille du sculpteur (famille Perrin-Houdon), buste que je vendais le 17 mai 1914 à l'hôtel Drouot ; pour une statuette de la « Frileuse » dont je fis un rapport en octobre 1913 ; pour une fort belle épreuve du buste du « Baiser donné », faisant partie des collections du Comte de S... L... Tous ces plâtres avaient et ont conservé leur plus éclatante fraîcheur, quoique indubitablement anciens, la manière dont ils furent soignés est peut-être la seule et véritable cause de cette bonne fortune.

Qualité d'origine de l'exemplaire. — Les exemplaires en plâtre ont, on le sait, pour origine deux modes éternellement mêmes et de tous temps invariables : *le moule à creux-perdu, et le moule à bon-creux*, ce dernier encore connu sous l'appellation de *moule à pièce.*

Le moule à creux-perdu enfermant l'épreuve dans son corps, comme la noix, avec son enveloppe, enferme de sa fibre ligneuse la pulpe savoureuse. Pour sortir du moule l'épreuve coulée, il convient de le briser, tout ainsi que la coque de noix ,pour trouver le fruit, de là son nom si juste de creux perdu. Tout ainsi que la noix, ce moule est fait en deux parties, ne laissant donc sur l'épreuve aucune trace de couture, autre qu'un léger sillon, simple tracé la plupart du temps, plus ou moins accentué, plus ou moins marqué et auréolant en quelque sorte l'image obtenue sur tout un parcours médian, passant au milieu des épaules, du cou et de la tête — (en considérant le buste de profil) — ; et ce sillon ou tracé sectionnant ainsi le buste se trouve être souvent si peu sensible, qu'il tombe presque dans le domaine de la supposition. Le moule à creux-perdu devant être brisé, assure donc une survie très appréciable et en tout cas unique à l'image prise directement sur la matière plastique.

Le moule à bon-creux, son nom le dit assez, a lui une certaine continuité de durée dans la reproduction de l'œuvre. Fait de pièces mobiles — (en nombre plus ou moins grand) selon les difficultés inhérentes à l'œuvre en cours de moulage) — pièces mobiles s'emboîtant les unes dans les autres et maintenues par un contre-moule, en l'espèce enveloppe externe nommée chape, il permet en effet de reproduire de façon presque indéfinie l'image coulée dans ses flancs, faits de morceaux s'assemblant ou se séparant à la volonté du mouleur. Le moule reconstitué pour recevoir la coulée liquide du plâtre, ce der-

nier une fois pris, ses pièces sont à nouveau disjointes et enlevées, mais laissent fatalement sur l'épreuve obtenue leur empreinte à chaque joint, à chaque section des pièces. Il faut nécessairement que cette empreinte, qui se produit à l'état de bavure formant relief, soit effacée, et pour l'œil exercé, ce travail d'effacement reste toujours plus ou moins apparent, plus ou moins visible, plus ou moins lisible, puisque de fait il interrompt, de façon parfois très légère, je l'admets, le travail du modelé primitif ayant concouru à la facture du modèle en matière plastique ; cire ou glaise. C'est là un notable désavantage qu'offre le moule à bon-creux sur son proche parent : le moule à creux-perdu ; un autre désavantage, et non des moindres, est que sa présence révèle fatalement l'existence d'exemplaires — véritables sosies entre eux — à un nombre indéterminé et indéterminable.

Ce qu'est l'exemplaire en cause. — Ayant rappelé les principes fondamentaux des deux genres de moules, si l'on passe à l'examen définitif de l'exemplaire, il sera d'autant plus facile d'en déterminer la qualité absolue. L'exemplaire se présente sans aucune trace de coutures, sans aucune empreinte de joints, autre que la trace d'une couture encerclant dans sa partie médiane presque entièrement le buste, en passant par les épaules, le cou et la tête, cette trace notamment reste fort visible sur les épaules. *L'absence de toutes autres coutures et réparures d'effaçage en ce sens,* amenant interruption dans le modelé sur quelque partie que ce soit du buste, écarte de fait la possible origine de l'exemplaire par un moule à bon-creux, *partant la nécessité de lui reconnaître pour origine le moule à creux-perdu, d'où conséquemment* plâtre original suivant l'expression consacrée.

Le fait, qu'aucune interruption n'est constatable dans le modelé, coïncide nécessairement avec l'absence des

coutures, et cette ininterruption dans le modelé nous sert encore, avantageusement, à découvrir la matière plastique initiale employée à la confection de l'œuvre : à mon sens, on y doit reconnaître la cire ; la raison du jugement que je porte m'est fournie par plusieurs observations de métier. *Primo*, dans la façon dont sont modelés les cheveux, par grandes traînées assez sèches ; *secondo*, dans la finesse des détails, dans la structure des yeux ; *terzo*, enfin, dans une sorte de martelage très visible sur toutes les parties charnues, mais tout spécialement sur les joues de l'enfant, prouvant par là et sans aucun doute l'écrasement progressif de la cire par un ébauchoir et très probablement une spatule en métal assez petite en l'espèce, dont la surface n'aurait pas été plane, mais arrondie sur les bords, ce qui eut pour résultat de laisser ces traces multiples d'écrasement de la matière, ce martelage, que j'invoquais plus haut, est venu tout naturellement en franche empreinte dans le moulage.

Le buste n'est pas très poussé, très terminé au point de vue du modelé, pourrait-on dire, et chercher à en trouver des raisons pouvant au besoin être mises en avant au détriment de la valeur d'art de l'œuvre ; pour répondre à cette objection occasionnelle, je m'empresse de rappeler que. le fait de l'imparfait achèvement, en tant que modelé, se constate fréquemment chez Houdon dans des exemplaires originaux en plâtre. Un motif très rationnel guidait en cela l'artiste : devant par la suite exécuter ces œuvres, se singularisant ainsi, en marbre ou en bronze, il entendait apporter la dernière main en tant que modelé sur la matière définitive, et bien plus il agissait aussi, assez souvent, de même pour les épreuves en plâtre d'œuvres tirées à plusieurs exemplaires, qu'il avait soin toutes de retoucher et parfaire à leur sortie du moule, leur donnant des finesses en modelé, ou des

accents ou des touches vigoureuses au gré de sa conscience d'art.

Son traité, passé, en avril 1775, avec Sophie Arnould, pour le buste de cette cantatrice, donne une singulière sanction de vérité à ce que j'avance, lorsqu'on lit, à même ce document, à propos des épreuves eu plâtre qu'il doit remettre à la célèbre artiste, cette phrase typique :

« ... Que moy A. Houdon ferai le buste en marbre « d'Iphigénie, représentant Mlle Arnould, que je pro- « mets de délivrer à la dite demoiselle en août prochain, « plus que je ferai trente copies de ce buste en plâtre « sur piédouche réparés par moy et que je lui délivrerai « aussi en août prochain... etc. etc. » Notons en passant que le mot *réparer* avait à l'époque, quant à la sculpture, le sens équivalent à *retoucher*, et que c'est ainsi que les sculpteurs figuristes de Sèvres, qui mettaient la dernière main aux biscuits, étaient appelés *réparateurs*.

De nombreux exemples pourraient être fournis, pour démontrer que bien des plâtres originaux du maître, mis en confrontation avec les exemplaires définitifs en marbre ou en bronze permettent de constater que l'achèvement, en tant que modelé des chairs, a été poussé à la dernière perfection seulement sur la matière définitive. Quant aux plâtres deux exemplaires connus de ce portrait d'enfant, exemplaires auquel je faisais allusion dès le début du présent rapport, nous montrent qu'ils ont été réparés par le maître, après l'existence du nôtre. L'un est l'exemplaire de la collection américaine T.-J. Ryan, en possession il y a quelques années des antiquaires Duveen, l'autre, un exemplaire ayant appartenu au comte de La Férière,et ayant passé à sa vente à l'hôtel Drouot au commencement de décembre 1912. Le premier ayant dû séjourner longtemps à la pluie est

assez piqueté, mais son modelé subsiste néanmoins sur presque toutes ses parties ; le second est bien conservé ; tous deux s'offrent très finis dans le modelé des chairs, et aucune trace du travail de la matière plastique initiale ne survit en eux, aucun des deux exemplaires n'a en effet conservé ce martelage, que je signalais plus haut, comme une particularitc dominante du travail de modelage de l'exemplaire qui nous occupe.

Une autre différence, très notable, montrant que l'artiste est revenu après coup, sur ces épreuves formant redites en l'espèce, est que l'enfant n'a pas conservé cette rondeur du masque, que je notais dès le début de mes observations, comme étant la caractéristique de la forme du visage du sujet ; en effet, tant dans le buste de la collection Ryan, que dans celui du comte de La Fériѐre, le menton s'offre légèrement pointu ; de plus, dans ces deux exemplaires l'expression de physionomie est moins enfantine, et se trouve être presque celle d'une déjà petite grande personne. Seuls les yeux présentent les mêmes qualités de travail. en voici la raison : Houdon pouvait se permettre de modeler de manière plus poussée sur les épreuves définitives et sans avoir recours au modèle, les cheveux et les chairs, et c'est ce qu'il a fait, mais la facture de son œil, pour donner la vie, la ressemblance au regard, exigeait de toute nécessité d'être de suite établi, et c'est bien pour cela que sur ce point la conformité d'exécution se présente sans la moindre altération, sans la moindre variation sur les trois exemplaires.

Nous sommes je crois l'avoir assez démontré, en présence d'un plâtre original puisque né d'un moule à creux-perdu, en présence de la survie, pour ainsi dire, du modèle initial, modèle que l'action du moulage à creux perdu a naturellement comme toujours détruit, et pour authentifier la paternité de Houdon, sur cette œuvre,

la signature vient encore augmenter les assurances déjà fournies par la présence de sa facture de sa technique habituelle. Cette signature qui apporte déjà tant d'intérêt à l'œuvre, va nous offrir un surcroît de valeur en ce sens. Le catalogue de la vente La Férière, page 36, après description du buste enregistre ceci : « Plâtre « ancien — (sans le désigner par conséquent comme « original) — portant au dos la signature de Houdon, et « la date dont les deux premiers chiffres sont seuls lisi- « bles. »

Interrogeons, nous aussi, notre signature, lisons sa date et nous voici, nous aussi arrêtés, dès ces deux premiers chiffres, devant cette date tronquée ; donc le buste de la vente La Férière, qui n'est, nous le savons, qu'une épreuve — sa présentation au catalogue en fait l'aveu — découle fatalement du nôtre, qui lui est un plâtre original et remplaçant, du fait de sa qualité même, le modèle initial.

Le buste de la vente La Férière, sur une demande de 40.000 francs, fut adjugé au prix de 3o.5oo francs ; sans m'occuper de la valeur marchande, je ne consigne ce prix *que pour arguer de la haute valeur d'art à accorder à notre buste*, puisque se plaçant avant tout autre exemplaire de par sa *qualité d'original*, dans l'histoire particulière à cette œuvre, et ayant servi à établir par la voie d'un surmoulage pris sur lui, au moyen d'un moule à bon creux ou à pièces, les autres épreuves qui devaient naître et être ensuite chacune parachevées par le sculpteur, selon son habitude constante (1).

Pour parfaire ce travail d'analyse je veux prévoir et par anticipation détruire l'objection, même la plus pro-

1. Ainsi que la phrase du traité Arnould-Houdon le démontre on ne peut plus sérieusement.

blématique, pouvant se produire pour émettre un dernier doute quant à l'authenticité de l'œuvre.

Supposons donc un instant, qu'on formule la crainte que ce buste ne soit qu'une copie ; prêtons-nous à examiner comment celle-ci aurait pu être établie. Deux seuls modes seraient possibles, les voici : Primo, par un surmoulage ; considérons le plâtre et pesons ce qu'il reste de cette supposition. L'allure non finie de son modelé prouve que ce ne saurait être d'après un des exemplaires connus, car leur modelage en est autre et terminé, que ce ne peut être non plus sur un marbre ou sur un bronze, car l'exemplaire conserverait la trace du travail spécial et inhérent à ces deux matières, le surmoulage redisant, dans l'épreuve qu'il donne, tout ce dont il a pris l'empreinte ; de plus, si le surmoulage avait été opéré et que l'on eut ensuite fait par estampage une cire ou une terre dans le moule obtenu, pour renouveler ensuite ce buste ainsi truqué, en en donnant un plâtre comme le nôtre par un creux-perdu, on aurait préalablement été obligé de détruire tous les modelés existant sur l'épreuve obtenue, du fait que ces détails en modelé existaient sur l'exemplaire objet du surmoulage et devaient fatalement se répéter sur l'épreuve en résultant ; or, le modelage très lisible sur notre buste interdit de s'arrêter, ne fut-ce qu'un instant, à une semblable complication de travail. Secondo resterait la copie faite librement — à main levée en quelque sorte — la réflexion en détruit tou aussi facilement l'hypothèse.

L'identité de mesures rendrait déjà cette supposition précaire, pour ne pas dire puérile, mais mieux que cela, *le faire de Houdon est si apparent dans son invariabilité constante, sur tous les points de notre exemplaire*, que jamais copiste, aussi habile fut-il, n'arriverait à pareil tour de force d'exécution frauduleuse, en ne se laissant surprendre par aucune défaillance. *Enfin un seul homme*

a pu établir ainsi l'œil de son sujet, avec cette audace de facture, amenant en place la pupille d'un seul coup, en forme de virgule construite d'une seule morsure d'outil, *un seul homme* a pu diviser la cornée de cet œil en ces multiples compartiments et rediviser en un rayonnement circulaire ces premières divisions, et *l'homme seul qui fut assez habile pour procéder à ce travail fut indubitablement Houdon*, et cela par suite d'une habitude déjà invétérée chez lui, car presque tous ses bustes, pour ne pas dire tous, offrent cette même particularité quant à la structure et l'exécution des yeux.

Enfin j'affirme que la signature est de sa main.

Conclusions. — Pour donner une conclusion pratique à ce long exposé, je déclare donc que l'on se trouve :

1° En présence *d'un plâtre original*, né d'un moule à creux-perdu, pris sur un modèle travaillé de la main même du maître.

2° *Que la signature est bien celle de Houdon*, et conforme à celle des très nombreux spécimens reconnus comme signés de sa main.

3° Que la coulée de plâtre se trouvant à l'intérieur du buste, renforçant très légèrement l'épaisseur du plâtre primitif, est due probablement à la pose d'un socle (aujourd'hui disparu), pose opérée dans de mauvaises conditions de métier, ayant fait baver le plâtre liquide sous le dessous de l'exemplaire et notamment vers la signature.

4° Que la mise au point indiquant l'exécution d'un marbre serait, selon moi, postérieure à la date de confection du buste et peut-être à Houdon, aucun document jusqu'ici ne pouvant établir l'exécution du marbre vers les années d'origine du modèle, et nombre de marbres ayant été exécutés dans ces conditions tardives.

5° *Que le buste n'a été altéré par aucun remaniement ni restauration* ; qu'il est en bon état de conservation,

sauf un léger éclat sur un pli du volant de draperie recouvrant l'épaule droite.

Fait en toute bonne foi et indépendance de jugement.

Paris, ce 29 décembre 1916.

Signé : Georges Giacometti.

TABLE DES MATIÈRES

TOME III

TROISIÈME PARTIE

SUITE DU CATALOGUE DES ŒUVRES DE HOUDON

IMP. JOUVE ET Cie, 15, RUE RACINE, PARIS. — 3976-19

Amongst the exhibits at the Egyptian Hall in 1812 was

"an exquisite model in rice paste of the death of Voltaire by Monsieur Oudon"

"A Companion to Mr. Bullocks London Museum and Pantheon ..."
(London 1812)

